P. 326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL V

Nr. 1 – 2

BUCUREŞTI

1960

2825

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR
București str. Nikos Beloiannis, nr. 25

Consiliul de Redacție: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL, I. MUȘLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU, GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JAGAMÁS

Redactor-Șef: MIHAI POP

Redactor-Șef adj.: LUCILIA GEORGESCU

https://biblioteca-digitala.ro

P. 326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL V Nr. 1 — 2

BUCUREȘTI

1960

Inv. 2825

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

STUDII

Pag.

P. CARP — Notarea relativă a melodiilor populare pe l aza integrării lor într-un sistem organic 7
AL. AMZULESCU — Cîntecul nostru bătrînesc 25
C. BĂRBULESCU — Catalogul poveştilor populare romîneşti 59

MATERIALE

G. SULIŢEANU — Din strigătele muncitorilor, meşteşugarilor, vînzătorilor, distribuitorilor, ambulanţi 75
D. POP — Plugușorul în Transilvania 114

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

A. FOCHI şi N. AL. MIRONESCU — Contribuţii la cunoaşterea vieţii şi operei lui S. Fl. Marian 132

NOTE ŞI DISCUŢII

V. ADĂSCĂLIŢEI — Miorița text la plug 138
A. FOCHI — Proiect pentru schema de clasificare a « bibliografiei generale a folclorului romînesc » 140
Din activitatea folcloristicii noastre: Folclorul în tratatul de istorie a literaturii romîne (151); Materiale sovietice în dezbaterea colectivului ştiinţific al Institutului (153); Concursul creatorilor şi culegătorilor de folclor contemporan (154); Conferinţe despre folclor în cadrul S.R.S.C. (155); Consiliul superior al Aşezămintelor Culturale (158); Trei culegeri de folclor (159); Culegerea întreprinsă de folcloristă slovacă Soña Burlasova (16).
Activitatea folcloristică internaţională: Relaţii folcloristice inter-balcanice (162); Atlasul etnografic polonez (170); Un studiu ceh despre dansul popular (171); Congresul internaţional al basmelor populare (171); Al 6-lea Congres internaţional de antropologie şi etnologie (173); A 13-a Conferinţă a I.F.M.C. (173).

RECENZII

N. RĂDULESCU — Antologie folclorică din ţinutul pădurenilor (Hunedoara) . . 175
M. TUDORAN — Cîntecul revoluţionar rus 178
V. IONESCU-NIŞCOV — Cîntece populare romîneşti 182

https://biblioteca-digitala.ro

C O N T E N T S

S T U D I E S

Pag.

P. CARP — The Relative Notation of Folk Melodies and their Integration in an Organic System 7
AL. AMZULESCU — The Rumanian Epic Song. 25
C. BARBULESCU — The Catalogue of Rumanian Folk-Stories 59

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

G. SULIȚEANU — Street Cries of Itinerant Craftsmen, Workmen, Tradesmen and Hawkers 75
D. POP — The « Plugușorul » Custom in Transylvania 114

DATA CONCERNING THE HISTORY OF RUMANIAN FOLKLORE

A. FOCHI and N. AL. MIRONESCU — Contribution to the Study of the Life and Works of S. Fl. Marian 132

NOTES AND NEWS

V. ADASCALIȚEI — The Mioritza Ballad in the « Plugușorul » Custom 138
A. FOCHI — Draft Scheme for the Classification of a « General Bibliography of Rumanian Folklore » 140
Rumanian Folklore Activity: Folklore in the Treatise on the History of Rumanian Literature (151); Soviet Folklore Material in the Discussion of the Scientific Staff of the Bucharest Folklore Institute (153); A Competition of Creators and Collectors of Contemporary Folklore (154); Lectures on Folklore in the Framework of the Society for the Dissemination of Science and Culture (155); The Governing Board of the Cultural Endowments (158); Three Folklore Collections (159); Field-Investigation of the Slovak Folklore-Researcher Soña Burlasova (160).
International Folklore Activity: Inter-Balkan Folkloristic Relations (162); The Polish Ethnographic Atlas (170); A Czech Monograph on Folk Dances (171); The Folk-Tale International Congress (171); The 6th International Congress for Anthropology and Ethnology (173); The 13th Conference of the I.F.M.C. (173)

REVIEWS

N. RADULESCU — Folklore Anthology of the Pădureni District (Hunedoara Region) 175
M. TUDORAN — The Russian Revolutionary Song 178
V. IONESCU-NISCOV — The Rumanian Folk-Songs 182

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

стр.

П. КАРП — Включение народных мелодий в единую органическую систему путем их относительной нотации 7
А. АМЗУЛЕСКУ — Наша старинная песня 25
К. БАРБУЛЕСКУ — Каталог румынских народных сказок 59

МАТЕРИАЛЫ

Г. СУЛИЦЯНУ — О выкриках ремесленников, рабочих, бродячих торговцев и разносчиков 75
Д. ПОП — « Плугушор» в Трансильвании 114

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

А. ФОКИ и Н. А. МИРОНЕСКУ—Новое о жизни и деятельности С. Ф. Мариана 132

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

В. АДАСКАЛИЦЕЙ — Миорица — текст к Плугушору 138
А. ФОКИ — Проект схемы классификации « Общей библиографии румынского фольклора» 140

Из деятельности нашей фольклористики: Фольклор в трактате по истории румынской литературы (151); Советские материалы наобсуждении научного коллектива Института (153); Конкурс создателей и собирателей современного фольклора (154); Лекции о фольклоре в Румынском обществе науки и культуры (155); Высший совет Домов культуры (158); Три записи фольклора (159); Экспедиция словацкой фольклористки Сони Бурлессовой (160).

Международная фольклористическая деятельность: Межбалканские связи фольклористов (162); Польский этнографический атлас (170); Чешский труд о народном танце (171); Международный конгресс народной сказки (171); 6-ый международный съезд по антропологии и етнологии (173); 13-ая конференция Международного совета народной музыки (173).

РЕЦЕНЗИИ

Н. РЭДУЛЕСКУ — Фольклорная антология Хунедоарского полесья 175
М. ТУДОРАН — Русская революционная песня 178
В. ИОНЕСКУ-НИШКОВ — Румынские народные песни 182

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

RF 1960/

NOTAREA RELATIVĂ A MELODIILOR POPULARE PE BAZA INTEGRĂRII LOR ÎNTR-UN SISTEM ORGANIC[1]

PAULA CARP

Una din problemele teoretice importante ale folcloristicii muzicale este aceea a găsirii unui *principiu de unificare în notarea melodiilor*, pe baza căruia ele să se plaseze astfel una față de alta pe portativ, încît ceea ce le este comun și ceea ce diferă între ele din punct de vedere melodic să apară cu ușurință.

Notarea melodiilor într-un asemenea sistem este fără îndoială deosebit de instructivă pentru cititorul unei publicații, ajutîndu-l să observe multe lucruri care altfel ar scăpa ochiului. Dar în primul rînd ea este necesară și chiar indispensabilă cercetătorului, care urmărește, prin metoda analizei comparative a melodiilor — alături de alte metode de investigație — o serie de probleme științifice ale folclorului muzical.

Ar fi de ajuns să amintim numai cîteva, ca de pildă: caracterizarea genurilor, a dialectelor regionale și a stilurilor de epocă, cercetarea fenomenului variației, a procesului de evoluție melodică, a actului de creație, în sfîrșit stabilirea unor criterii de clasificare a melodiilor, cu atît mai necesare atunci cînd se pune problema publicării unui material vast, cum va fi de exemplu marele Corpus al folclorului din R.P.R., și ne vom da seama de stricta necesitate de a găsi un sistem de notare « relativă » a melodiilor.

Dar lucrul nu este deloc ușor, avînd în vedere:

— necesitatea ca principiul unificator să îmbrățișeze întregul repertoriu muzical al țării;

— marea diversitate de aspecte a acestui repertoriu, în special sub raportul structurii scărilor [2];

[1] Articolul de față cuprinde principiile de bază ale unei comunicări făcute de autoare în cadrul sesiunii științifice a Institutului de folclor din 14—16 decembrie 1957 cît și ale unui studiu mai amplu, care este în curs de redactare.

[2] După cum se știe, în cîntecul nostru popular trăiesc alături următoarele sisteme: prepentatonic, pentatonic, diatonic cu caracter modal de diferite tipuri, diatonic cu caracter tonal, în sfîrșit cromatic, sau numai cu colorație cromatică și uneori enarmonică. De aici decurg consecințe deosebit de importante pentru notarea relativă; căci dacă în sistemul tonalității, datorită gradului maxim de concentrare în jurul unei singure trepte: 1-a — în același timp centru tonal și notă de încheiere a melodiilor — funcționalitatea este definită precis, putînd constitui astfel un principiu unificator, în ansamblul sistemelor arătate mai sus, funcționalitatea treptelor are mereu alt aspect, deoarece de fiecare dată se prezintă în diferite grade de concentrare. Concentrarea poate fi în jurul unei « fundamentale » mai mult sau mai puțin ferme care, într-o mare categorie de melodii, nu se suprapune cu nota finală a cînte-

https://biblioteca-digitala.ro

— complexitatea raporturilor de înrudire dintre melodii, izvorîtă din natura obiectului de cercetat; melodia, care este un complex de elemente legate între ele printr-un sistem de raporturi;

— scopul ultim al cercetării comparative a melodiilor: dezvăluirea legilor obiective ale creației melodice populare și ale evoluției acesteia.

În lumina acestor considerente, sistemele care s-au practicat pînă în prezent, atît în folcloristica internațională, cît și la noi, pentru a unifica notarea melodiilor populare, s-au dovedit a fi de fapt niște procedee cu caracter unilateral și neconforme cu specificul structurii melodice populare, procedee care au fost aplicate în mod mecanic la orice fel de material muzical, crezîndu-se că în felul acesta asemănările dintre melodii vor ieși la iveală de la sine, făcînd ca variantele să se alăture în grupe; căci apropierea variantelor constituia pînă nu de mult principalul obiectiv al comparării melodiilor.

După cum se știe, primul procedeu de unificare a notării în scopul ușurării comparației l-a introdus Béla Bartók și constă din transpunerea tuturor melodiilor astfel ca nota lor finală să fie aceeași, anume: sol_1, fără însă ca această notă să aibă un înțeles funcțional. La timpul său, procedeul acesta, deși avînd deficiențe, a însemnat un mare pas înainte în folcloristica muzicală, prin însăși ideea de a căuta un principiu unificator în notarea melodiilor.

Folcloriștii noștri au preluat unii procedeul însuși, alții numai ideea încercînd s-o realizeze mai bine.

O asemenea încercare a fost aceea de a da lui Sol_1 un înțeles funcțional, și anume cel de notă fundamentală, avînd în vedere că în cîntecul nostru popular, finala melodiei nu se confundă totdeauna cu fundamentala scării. Într-un stadiu ulterior, ținîndu-se seama de caracterul modal al majorității melodiilor noastre, s-a adoptat notarea lor în modurile naturale, dar făcîndu-se și unele compromisuri, de exemplu, transpunerea modului *la* în *mi* cu fa diez și altele, pentru a nu se depăși prea mult limitele portativului. În sfîrșit, pentru a se reduce numărul finalelor, s-a renunțat și la acest procedeu și s-a introdus notarea melodiilor « majore » cu finala *sol*, iar a celor « minore » cu finala *mi*.

Procedeele acestea n-au putut satisface însă — nici unul din ele — cerințele științifice, deoarece duceau fie la rezultate parțiale, putînd unifica numai grupe de melodii, dar nu întregul repertoriu, fie la rezultatul contrar scopului urmărit și anume, la ascunderea înrudirilor, chiar dintre unele variante, în locul evidențierii lor; de aci, confuzii și, în consecință, greșeli în clasificare.

Concepția greșită a acestor procedee se reflectă și în denumirea: problema « finalei », pe care o folosim de ani de zile în Institutul de folclor. Acest fapt a atîrnat destul de greu în optica pe care ne-am format-o asupra problemei; căci, îndreptîndu-ne atenția către un singur element — finala — ea ne-a fost abătută tocmai de la ceea ce constituie esența problemei: complexitatea raporturilor de înrudire dintre melodii, rezultată din totalitatea elementelor structurii melodice. De aceea, în cursul cercetării am și părăsit această denumire și am adoptat-o pe aceea de *problema « notării relative »*, care nu contrazice esența problemei și care reflectă totodată faptul că *sistemul de notare urmărește să redea relațiile reciproce dintre melodii.*

---

culul, aceasta putînd fi pe alte trepte, dar în special pe a doua; cînd funcționalitatea e foarte difuză, « concentrarea » se poate împărți între două sau chiar trei « centre », care adesea se anulează unul pe altul, astfel că, în multe cazuri, o fundamentală nici nu poate fi stabilită.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă aceasta este funcția notării relative, atunci *cercetarea va trebui să pornească de la înseși aceste raporturi naturale, obiective dintre melodii*, căci ele sînt acelea pe care notarea urmează să le scoată în evidență prin exprimarea grafică.

S-ar putea obiecta că propunem rezolvarea unei necunoscute printr-o altă necunoscută. În realitate, între cele două necunoscute: relațiile de înrudire dintre melodii și alcătuirea unui sistem de notare care să evidențieze tocmai aceste relații, este un strîns raport de reciprocitate, ceea ce face că ele să nu poată fi elucidate decît paralel și reciproc, bineînțeles păsind treptat de la cunoscut la necunoscut, de la relații simple și evidente, la relații complexe și ascunse.

Dar ce sînt și de unde rezultă *relațiile de înrudire dintre melodii?* Ele nu pot fi întîmplătoare. De altfel, analiza mai profundă a melodiilor dovedește că relațiile lor de înrudire *sînt rezultatul unui proces organic de dezvoltare a melodicii în timp, în spațiu și pe planul genurilor, proces în cursul căruia anumite elemente și anumite raporturi dintre elemente s-au transmis, mai mult sau mai puțin modificate, constituind tocmai verigile de legătură dintre melodii.*

Procesul este de o mare complexitate, deoarece căile evoluției sînt multiple și adesea se întrepătrund.

Constatarea practică a nenumărate înrudiri între melodii de tipuri diferite și, în același timp, a unor serii de variante care duc treptat de la un tip la altul, ne-a concentrat cu putere atenția către una din căile evoluției și ne-a dus la *ipoteza unei dezvoltări filogenetice* în cadrul procesului general de dezvoltare al melodicii populare. De aceea, cercetarea noastră s-a îndreptat în special asupra acestei laturi. Dar trebuie să avem în vedere și un alt aspect important, care se împletește cu primul: cel al diferitelor *încrucișări și împrumuturi*. Dacă acestea se pot produce și într-un cadru restrîns, ele presupun, în perspectivă largă, întrepătrunderea și suprapunerea unor stiluri de epocă, stiluri regionale și genuri deosebite, cît și împrumuturile de repertoriu sau numai influențele stilistice din folclorul altor popoare și din muzica cultă. Condițiile concret-istorice ale diferitelor perioade de dezvoltare a poporului au determinat aceste fenomene care, pe planul concret al fiecărui act de creație ce contribuie la dezvoltarea melodicii, înseamnă de fapt încrucișarea diferitelor tipuri cît și a diferitelor procedee de creație melodică, într-un cuvînt ceea ce obișnuim să cuprindem în termenul mai mult sau mai puțin propriu de « *contaminare* ».

Acest aspect însă a fost deocamdată foarte puțin studiat și, în cele ce urmează, va apare doar tangențial.

Un rol foarte important în procesul atît de complex al dezvoltării melodicii populare îl are desigur *caracterul colectiv al creației*, una din trăsăturile esențiale și unanim recunoscute ale folclorului. Acesta presupune exprimarea unui conținut de viață și a unei mentalități comune colectivității creatoare, în forme și procedee de realizare artistică de asemenea comune colectivității, în cursul unui proces istoric de permanentă preluare selectivă a tradiției și de prelucrare a ei cu elemente noi, pentru a putea exprima mereu alte idei și sentimente sau nuanțe ale acestora, corespunzînd aspectelor atît de multiple și variate ale vieții materiale și spirituale, viață în necontenită transformare.

De aici marea diversitate a cîntecului popular, dar în același timp unitatea lui, care se reflectă în raporturile de înrudire între tot felul de melodii cît și între diferite aspecte ale elementelor structurii melodice. Dar relațiile stabilite

https://biblioteca-digitala.ro

de către folcloriștii noștri pînă la un moment dat, chiar și între tipuri diferite, erau totdeauna circumscrise în limitele unei categorii: dialect regional, gen, epocă etc.

Pentru a găsi o linie de continuitate a întregului nostru repertoriu, trebuia să trecem într-o nouă etapă, spre a surprinde niște legături care să depășească granițele acestor categorii și să ne reveleze unitatea folclorului nostru muzical, sugerată de compararea unor melodii.

Ne împiedicau însă cîteva fapte: lipsa perspectivei întregului, din cauza temelor noastre oarecum limitate, procedeele anterioare de notare, care camuflau relațiile reale dintre melodii, dar mai mult decît toate metoda de cercetare, care avea două lacune serioase: pe de o parte neglijam importanța dobîndirii unei perspective a întregului; pe de altă parte, în compararea melodiilor, nu vedeam cu claritate adevăratul raport dialectic dintre identitate și deosebire pe diferitele trepte ale generalizării. *Identitățile le căutam mai mult între variantele unei melodii*, pentru ca, grupîndu-le, să putem ajunge la o tipologie. *Tipurile însă, unele față de altele, le priveam static:* ne interesa în primul rînd să tragem cu cît mai mare precizie granițele dintre ele, lăsînd pe un plan secundar sau neglijînd chiar total urmărirea dinamicii lor, pentru a găsi și firul, adesea nevăzut, care le leagă și care, bineînțeles, e mai ascuns decît variantele aceluiași tip melodic. Doar cîteva încercări — cum am arătat — limitate și acestea, se făcuseră în Institut în acest sens.

Or, *problema notării relative a melodiilor*, trebuind să cuprindă întregul repertoriu al țării, *tocmai aceasta ne cere: să mergem consecvent, pînă la ultima treaptă a generalizării, în căutarea acestui fir de legătură*, ridicîndu-ne treptat de la nivelul variantelor, unde asemănările sînt multe și deosebirile puține, la cel al tipurilor mai mult sau mai puțin apropiate, unde deosebirile încep să întreacă asemănările, apoi la nivelul tipurilor din ce în ce mai depărtate, în aparență străine unul față de altul, unde asemănările, adesea complet ascunse ochiului de multitudinea deosebirilor, aproape nu mai constituie propriu-zis asemănări, ci doar semnele unei înrudiri.

Față de acest obiectiv imediat al cercetării, urmărirea consecventă a unui fir de legătură între toate melodiile, am căutat mai întîi să înlăturăm piedicile arătate:

— am făcut abstracție de toate procedeele anterioare de « unificare » în notarea melodiilor;

— am lărgit cîmpul de investigație de la o regiune la toate, de la un gen la toate genurile, de la vocal la instrumental, de la straturi istorice apropiate, la straturile cele mai depărtate care sînt cuprinse astăzi în folclorul nostru viu, în înregistrările sonore și în publicații;

— am alcătuit o metodă de analiză comparativă a melodiilor în vederea cercetării procesului de evoluție a melodicii, urmărind în special ceea ce leagă melodiile pînă la gradele de înrudire cele mai depărtate.

În această metodă, *două principii sînt esențiale:*

1. *a avea permanent perspectiva devenirii fenomenelor*, atît a melodiilor, cît și a elementelor care le compun, pentru a vedea în fiecare din ele ce este la un moment dat, dar și ce a fost înainte sau a devenit ulterior. Acest principiu impune o mare *suplețe* în compararea melodiilor, mai ales între tipurile foarte deosebite;

https://biblioteca-digitala.ro

2. *a compara melodiile, nu pe baza unui singur element* (de ex.: contur, scară sau cadențe), *ci pe baza tuturor elementelor structurale, văzute în corelația lor;* deoarece *melodia este,* nu suma unor elemente fără vreo legătură între ele, ci *un sistem de raporturi între elemente, în cadrul căruia se produce o permanentă acțiune reciprocă,* iar această interacțiune are *consecințe deosebit de importante mai ales în cursul evoluției,* căci *modificarea unui element poate antrena modificarea altuia sau altora, dar mai cu seamă poate transforma însuși sistemul de raporturi.* În consecință, *fiecare component al structurii melodice* (motiv, frază, contur general, cadențe, scară, ambitus), *urmează a fi caracterizat totdeauna după raportul lui cu întregul context melodic.*

Folosindu-ne de această metodă, am putut desprinde noi aspecte ale evoluției melodice, pe lîngă cele cunoscute.

* * *

Studiul întregii evoluții a melodicii noastre populare este vast și se află abia în curs de desfășurare. Totuși, cele cîteva categorii în modalitățile și sensurile evoluției, cît și cele cîteva legi generale care s-au conturat pînă acum, ne-au permis să punem bazele unui sistem de unificare în notarea melodiilor care, credem, va putea să ne ajute în cercetarea multor teme de studiu ale folcloristicii muzicale.

Cum s-a produs în linii mari evoluția pe baza căreia s-au stabilit între melodii anumite raporturi de înrudire?

După cum se știe, procesul de evoluție este mai simplu în cazul variantelor aceluiași tip melodic, ele născîndu-se prin mici modificări aduse de diverși executanți în cadrul unei melodii, fie pe baza variației directe, fie a celei indirecte, prin contaminare.

Mai complex este procesul prin care s-au născut diferitele tipuri melodice. Și aici fenomenul variației și al contaminării joacă un rol foarte important, fie că actul de creație pornește de la o melodie anume sau de la încrucișarea unor tipuri diferite, fie că el folosește în general arsenalul de mijloace artistice tradiționale, pe care creatorul le are în memorie și le prelucrează cu mai multă sau mai puțină fantezie creatoare.

Oricum, în foarte multe cazuri, un nou tip melodic ne apare ca ultimul exemplar dintr-o serie de variante, care s-au îndepărtat treptat de tipul inițial; dar acesta din urmă s-a îndepărtat în așa măsură, încît nu mai poate fi socotit o variantă în raport cu tipul inițial, ci reprezintă însuși saltul calitativ către un nou tip.

În cursul procesului de evoluție, care este succesiunea unor repetate și nenumărate acte de creație, *se produc sinteze noi* ale unor elemente tradiționale dar *se crează și elemente noi* prin transformarea celor vechi; adesea se folosesc simultan ambele procedee. În felul acesta, se îmbogățește și se împrospătează neîncetat atît repertoriul melodic, cît și arsenalul de mijloace expresive.

Ceea ce trebuie însă reținut ca fapt esențial pentru problema noastră, este că, indiferent de procedeele de creație care contribuie la dezvoltarea melodicii, dacă privim procesul în ansamblul lui, putem spune că, în ultimă instanță, *melodiile se generează unele pe altele, iar diversele forme ale elementelor structurii melodice la rîndul lor se nasc unele din altele:* o formulă melodică dintr-o altă formulă, un tip de scară din altul, un tip de contur melodic din alt tip și așa mai departe. Acestea ar fi *formele cristalizate,* bine conturate unele față de altele,

https://biblioteca-digitala.ro

uneori părînd chiar complet străine; între ele sînt însă nenumărate *forme tranzitorii*, care ne ajută să stabilim filiația între cele cristalizate.

Este totodată important de arătat că în cadrul fiecăruia dintre actele de creație care contribuie la procesul de evoluție melodică, *elementele complexului melodic nu se modifică toate simultan și nici cu aceeași intensitate;* astfel că *modificările sau chiar transformările totale ale unuia sau altuia dintre elemente, sau ale unor raporturi ale acestora, se produc totdeauna pe terenul relativ stabil al altor elemente sau raporturi, încît de fiecare dată există punți de legătură.*

Dacă privim procesul de evoluție în perspectiva istorică, mai constatăm că *unele din aceste elemente de legătură au un caracter mai stabil decît altele,* deși nici unul din elemente nu rămîne absolut neschimbat de-a lungul evoluției. După cît se pare, schema unor contururi melodice, cît și a unor formule melodice sau chiar anumite formule, precum și unele sisteme de cadențe s-au dovedit a fi deosebit de tenace de-a lungul evoluției, creînd înrudiri chiar și între tipuri melodice în aparență străine unele de altele; în schimb caracterul scării este foarte fluctuant, creînd adesea deosebiri puternice între tipuri melodice foarte înrudite pe linie genetică.

Desigur că cele cîteva legi generale ale evoluției melodice despre care am vorbit, s-au desprins pe baza dezvăluirii treptate a nenumărate căi și modalități concrete prin care s-a produs evoluția. Ar fi desigur foarte oportună o prezentare pe larg a acestora — atît cît le-am putut cerceta pînă în prezent — însoțită de o bogată exemplificare muzicală; dar în rîndurile de față ne-am mărginit la o expunere de principiu [3]. Relevăm numai, ca foarte important, faptul că, din relațiile multilaterale ale melodiilor, bazate pe ansamblul elementelor melodice, au rezultat *anumite relații de înălțime între* diferitele *structuri de scară*, între diferitele *sisteme de cadențe* și între anumite *formule melodice*. Aceste relații au o deosebită importanță în notarea relativă a melodiilor.

* * *

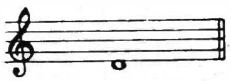
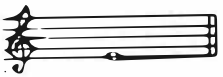
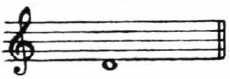
Legăturile dintre melodii sînt multilaterale, deoarece cîntecul rezultă din împletirea elementelor de ordin melodic, ritmic, de construcție arhitectonică, de raport între text și melodie etc. Dar dintre toate acestea, cele direct legate de problema noastră sînt cele melodice în sensul cel mai restrîns al cuvîntului, adică privind raporturile de înălțime.

Sub acest aspect, am constatat că *melodiile au evoluat în așa chip, încît diferitele variante și tipuri, cît și elementele lor structurale de ordin melodic, s-au plasat unele față de altele în anumite locuri în spațiul sonor* unele mai jos, altele mai sus, iar cele mai multe suprapunîndu-se total sau parțial. (Se înțelege că nu este vorba de înălțimea absolută, ci de înălțimea lor relativă în raport cu un punct de plecare ales în mod convențional, pentru plasarea unui tip melodic de la care se pornește comparația).

Aceasta se explică prin faptul că melodiile, generîndu-se unele pe altele — cum am spus — unele din elementele structurale, în cursul evoluției și-au păstrat din punct de vedere al înălțimii locul inițial în raport cu celelalte elemente, iar altele s-au deplasat într-o oarecare măsură, de obicei nu prea mare, din locul inițial. (În cazul contaminărilor, se pot produce și deplasări mai mari). De

[3] Această prezentare ocupă un loc important în studiul menționat la început.

https://biblioteca-digitala.ro

exemplu, dacă plasăm o melodie în cadrul octavei iar finala este altă melodie, în virtutea înrudirii cu prima, se va plasa de la sine în aceeași octavă, dar avînd finala  ; o a treia va avea aceeași finală dar ambitusul mărit cu o cvartă în registrul grav: ; în sfîrșit, o a patra melodie va fi deosebită și ca ambitus, acesta reducîndu-se la și ca finală, aceasta fiind . Am dat numai cîteva aspecte din nenumăratele care se pot arăta.

În toate cazurile însă, lucrul cel mai important de observat este că, într-un fel sau altul, *între o melodie și varianta ei, între un tip melodic și alt tip, unele elemente se deplasează, iar altele rămîn pe loc, total sau parțial, cele din urmă creînd, prin această rămînere pe loc, puntea de legătură între diverse melodii*, chiar dacă adesea funcțiunile lor se schimbă. Aceasta determină natura legăturii dintre mecanismul intern al evoluției melodiilor și notarea lor relativă. Căci dacă o caracteristică a evoluției melodice este că unele elemente sau părți de elemente rămîn pe loc din punctul de vedere al înălțimii, iar altele se deplasează, urmează în mod logic ca, *în transpoziția melodiilor, ceea ce a rămas pe loc să fie notat cu aceleași note, iar ceea ce s-a deplasat să fie notat cu note diferite* [4], pentru ca astfel să reiasă grafic linia de continuitate a diferitelor variante și tipuri melodice.

Procedînd astfel, am ajuns treptat la *o scară teoretică, în care diferitele tipuri ale melodicii noastre populare se plasează pe anumite fragmente, în virtutea raporturilor de înrudire dintre ele*, rezultate din evoluția istorică a melodicii.

Cum am ajuns la această scară?

În principiu, ea s-a constituit de la sine, ca o consecință inevitabilă a întregului proces de comparare a melodiilor, după metoda arătată mai sus, iar expri-

[4] Să observăm în paranteză că procedeul notării tuturor melodiilor cu o finală unică se opune tocmai acestui principiu. Căci în numeroasele cazuri în care toate elementele unor melodii diferite sau aproape toate se găsesc respectiv pe același loc, iar finalele sînt deosebite, tocmai finalele sînt exprimate prin aceeași notă, pe cînd elementele concordante sînt pe note diferite. Cu un cuvînt, ceea ce în realitatea obiectivă s-a deplasat, în notație apare pe loc, iar ceea ce în realitatea obiectivă a rămas pe loc, în notație apare deplasat.

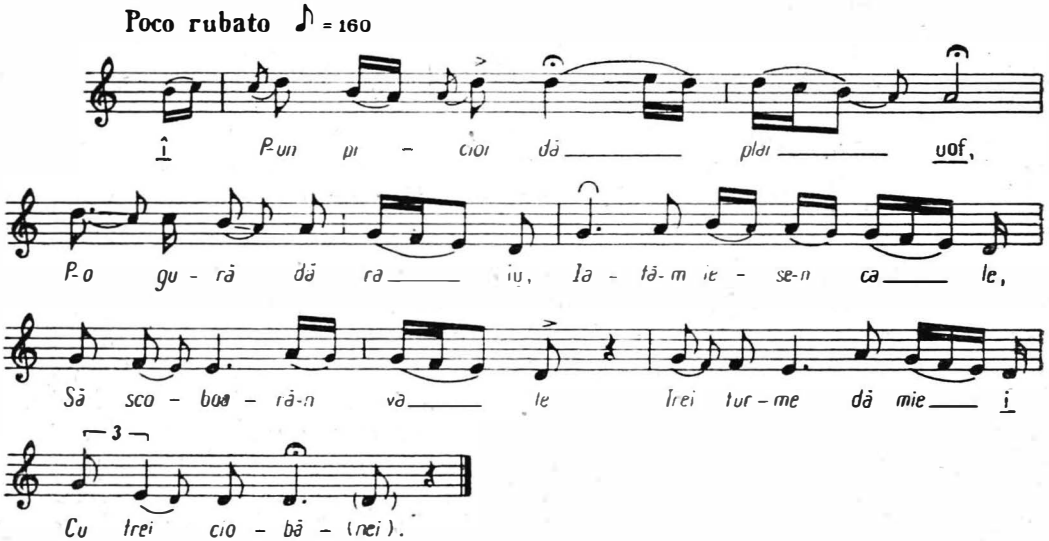
https://biblioteca-digitala.ro

marea ei concretă prin anumite note a decurs în raport cu un anumit punct de plecare; am pornit de la două tipuri melodice foarte caracteristice și răspîndite în muzica noastră populară: balada Miorița și Doina propriu-zisă care, împreună cu multe alte tipuri melodice înrudite cu ele, sînt construite toate într-o scară asemănătoare modului dorian. Pentru a scrie fără nici o armură și pe cît posibil în limitele portativului, le-am notat pe toate într-un mod natural de *re* (cu *sol* ♯ sau *la* ♭ în cazul cromatizării).

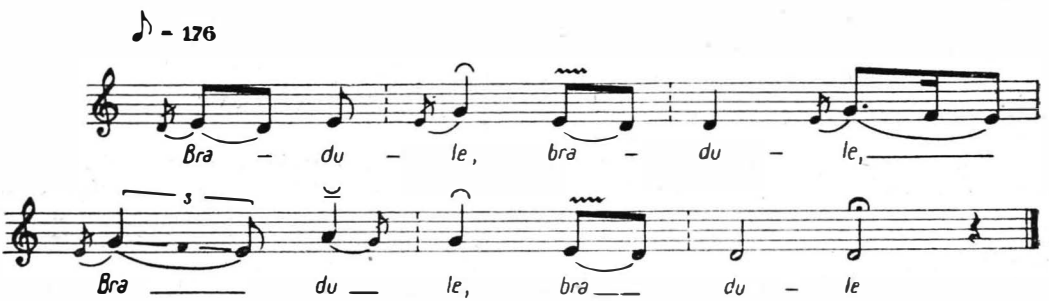
Odată stabilit acest punct de plecare, am notat apoi un mare număr din melodiile cercetate — mai vechi și mai noi, din toate genurile și regiunile — în raport cu acest punct de plecare, astfel că toate incidențele să se producă respectiv pe aceleași note.

Fgr. 2011 b
Culeg. M. *Berindei*, 1930
Tr. *P. Carp*

Sat Jugur, Muscel, Pitești
Inf: *Aneta I. Pătru*, 30 ani

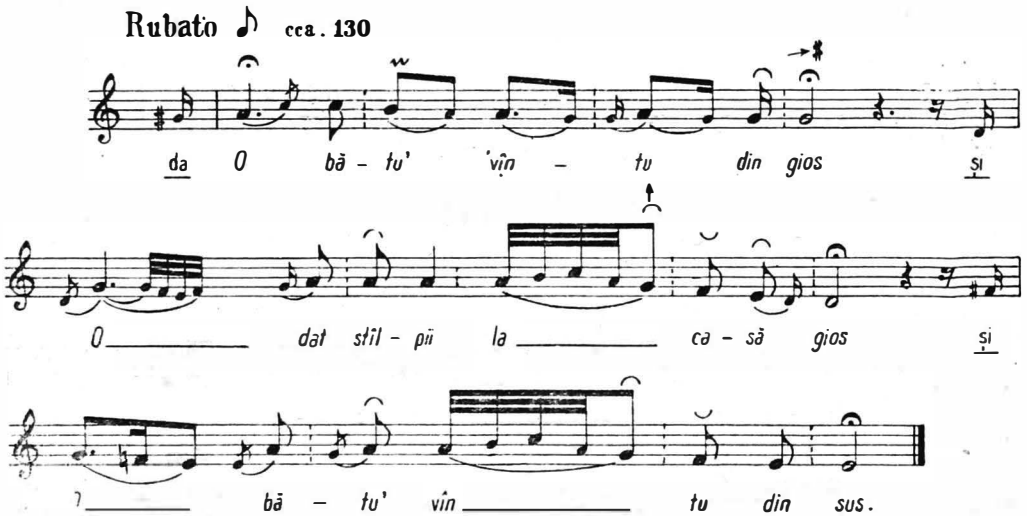
MIORIȚA

Disc 719 a
Culeg. *C. Brăiloiu*, 1937
Tr. *P. Carp*

Com. Izverna, Baia de Aramă, Craiova
Inf. *Maria Tărfăloagă*, 54 ani,
Maria Mojnean

Rit. mort.: „AL SULIȚII"

https://biblioteca-digitala.ro

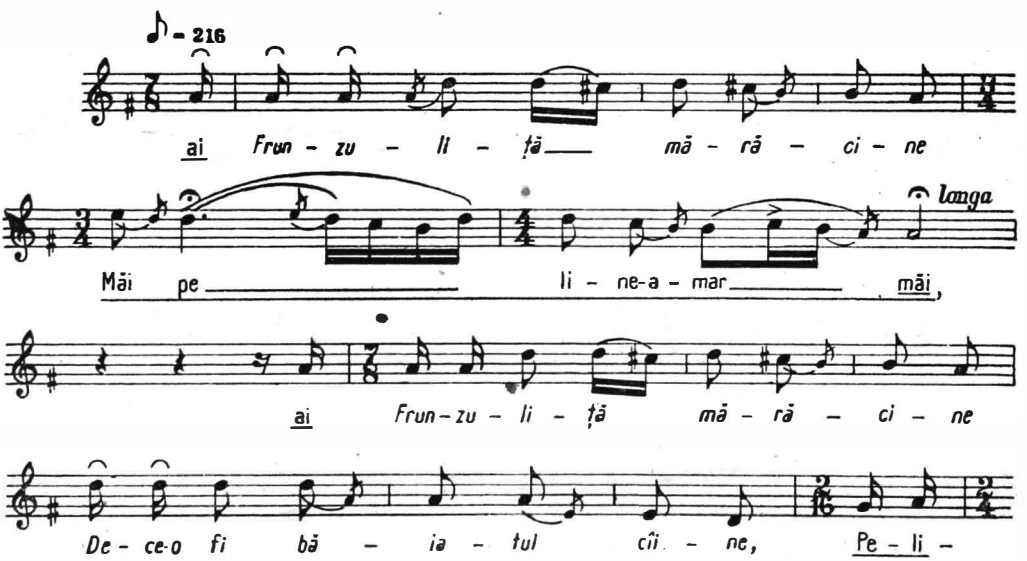
Mgt. 1177 g.
Culeg. *Const. Prichici*, 1957
Tr. *P. Carp*

Com. Fundu Moldovei, Cîmpulung, Suceava
Inf. *Natalia Gliga*, 49 ani

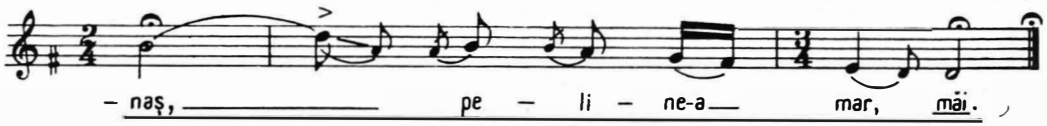
Rit. mort.: BOCET

Mgt. 635 a
Culeg. *P. Carp, M. Kahane*, 1955
Tr. *P. Carp*

Com. Bătrîni, Teleajen, Ploiești
Inf. *Antoneta Petecilă*, 17 ani,
Eufrosina Vasile, 20 ani

CÎNTEC NOU

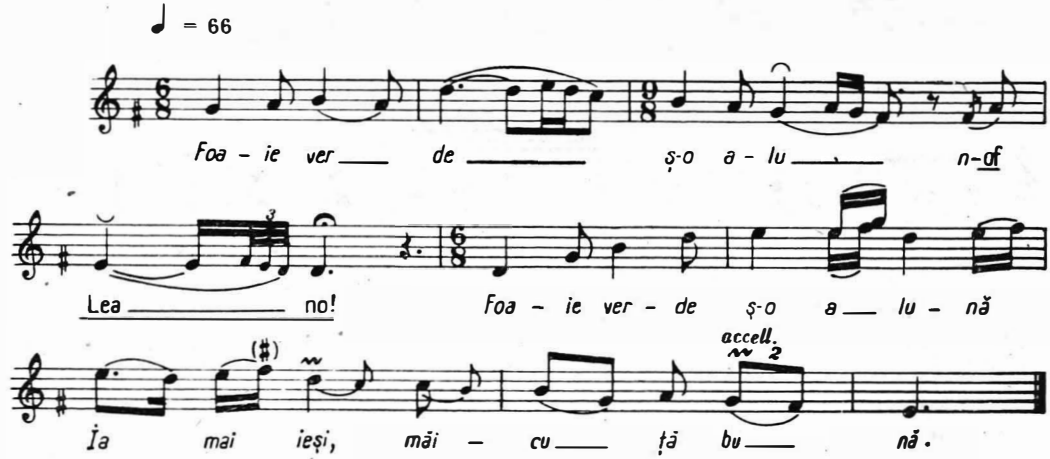


https://biblioteca-digitala.ro

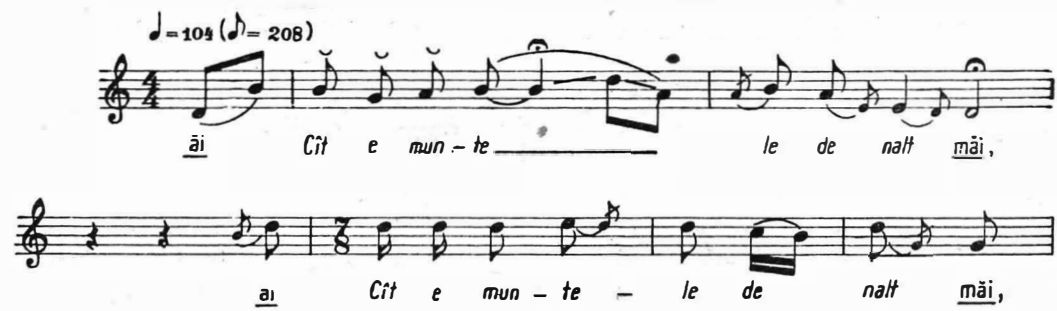
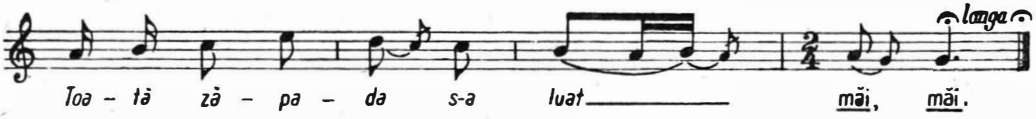


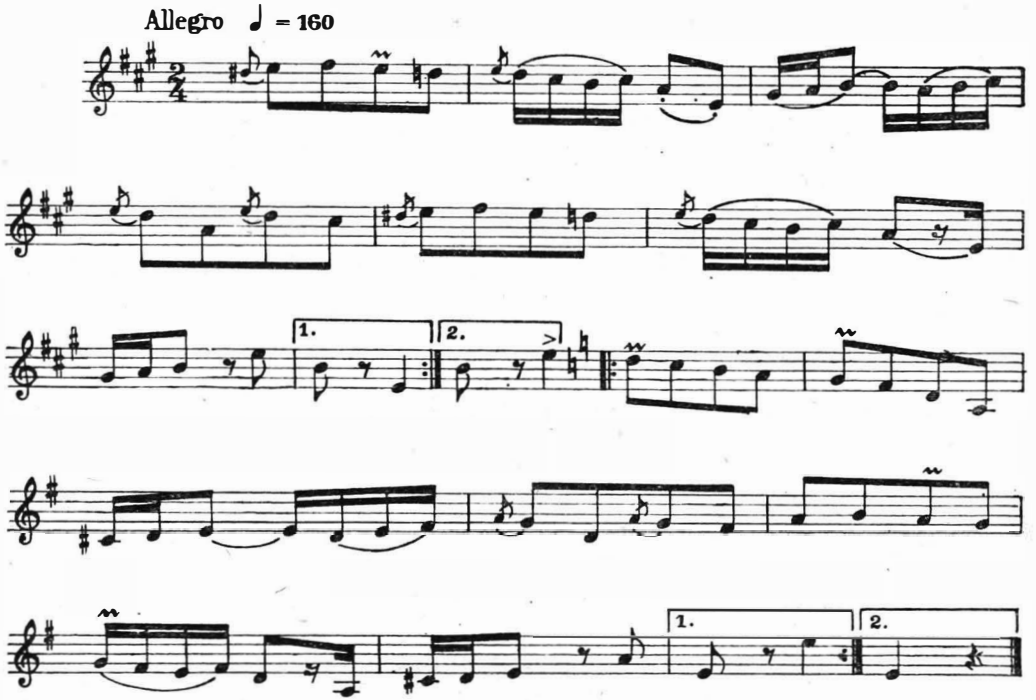
Mgt. 520 i
Culeg. *P. Carp, Al. Amzulescu*, 1955
Tr. *P. Carp*

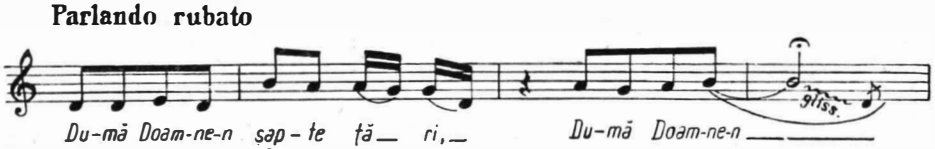
Sat. Slatina, C. de Argeș, Pitești
Inf. *Viorica Tefeleu*, 21 ani

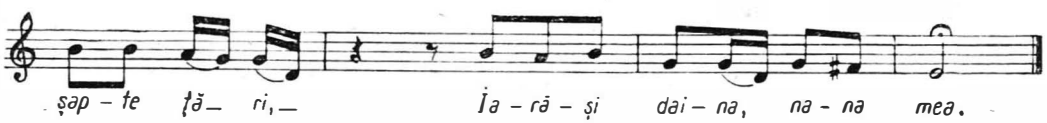
CÎNTEC

Mgt. 635 i
Culeg. *P. Carp, M. Kahane*, 1955
Tr. *P. Carp*

Com. Bătrîni, Teleajen, Ploiești
Inf. *Antoneta Petecilă*, 17 ani,
Eufrosina Vasile 20 ani

CÎNTEC NOU

https://biblioteca-digitala.ro

F.A. 496 Sat. Mohu, Sibiu, Stalin
Culeg. *A. Stoia*, 1925 publicat în: « *100 Melodii de jocuri din Ardeal* », E.S.P.L.A. 1955 (nr. 42)

HAȚEGANĂ

B. Bartók: « *Cîntece poporale romînești din comitatul Bihor* ». Buc., 1913 (nr. 29)

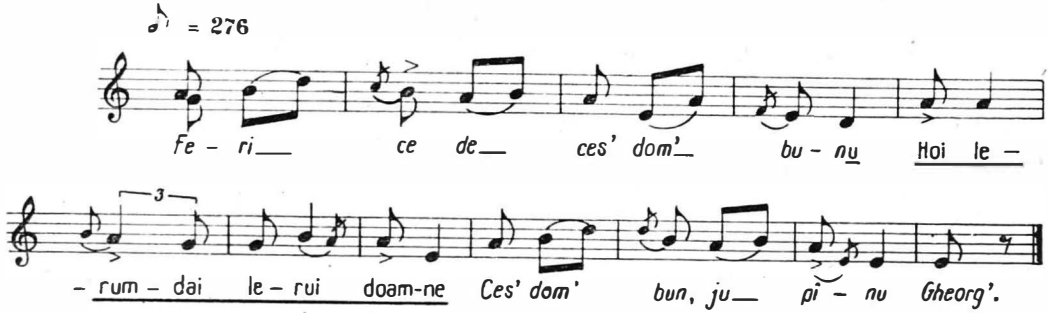
CÎNTEC

https://biblioteca-digitala.ro



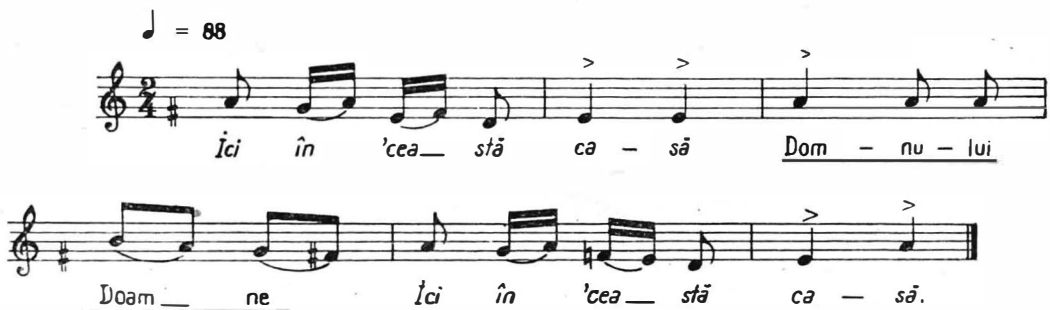
Mgt. 1041 e
Culeg. *Z. Sulițeanu, A. Sachelarie, T. Brill*, 1957
Tr. *P. Carp*

Com. Victoria, Călmățui, Galați
Inf. *Gheorghe N. Ion*, 20 ani, *Gheorghe I. Durbacă*, 28 ani, *Nicu Munteanu*, 18 ani, *Roman Bubuian*, 18 ani, *Gheorghe Toma*, 21 ani, *Niculae T. Ivan*, 28 ani, *Ștefan I. Munteanu*, 25 ani, *Gh. A. Preda*, 38 ani.

COLINDĂ



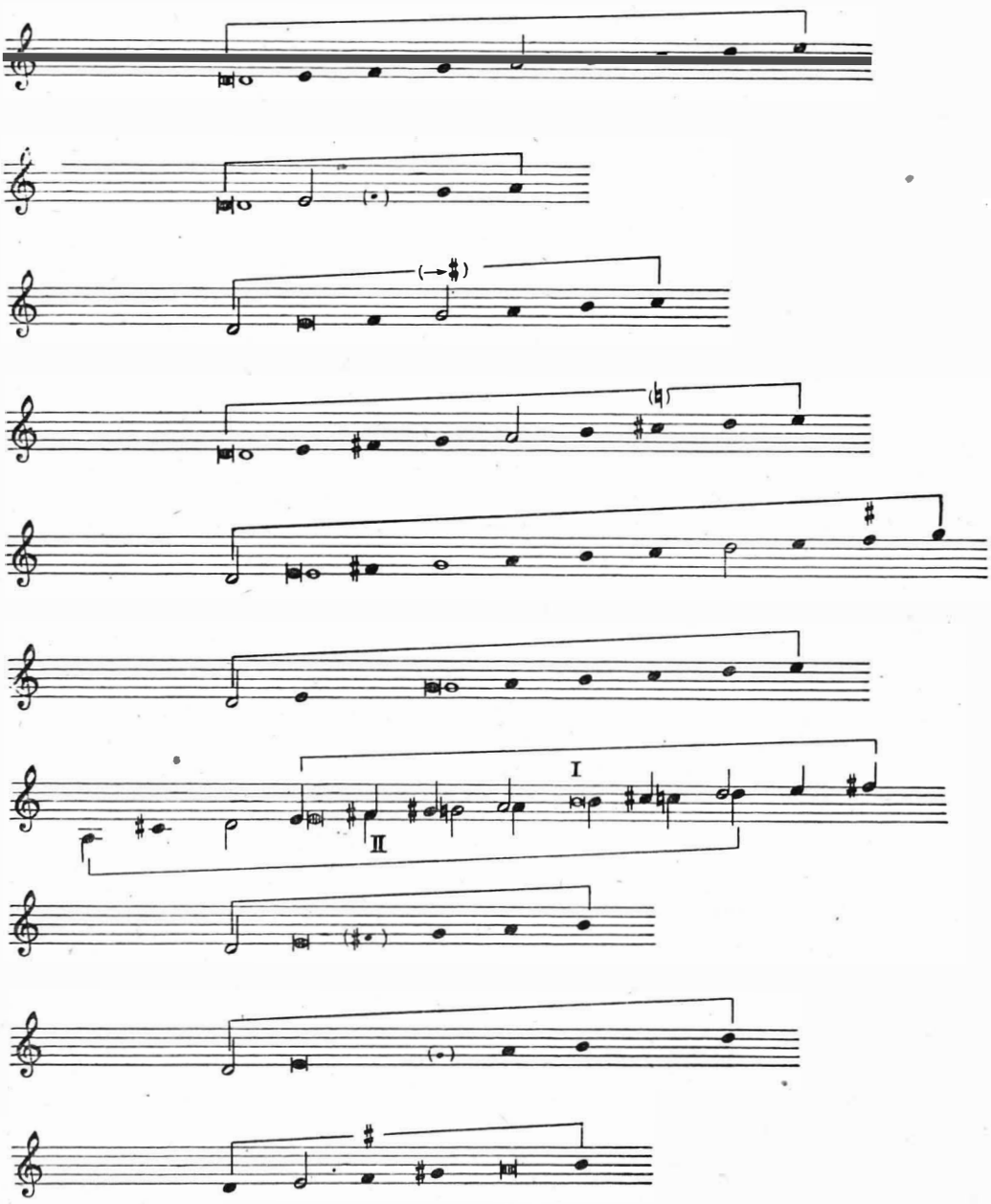
S. Drăgoi: « *Monografia muzicală a comunei Belinț* » (reg. Timișoara) nr. 4

COLINDĂ

Din aceste notații am extras apoi niște scheme indicînd: ambitusul relativ al melodiilor [5], scara, notele de cadență, precum și sunetul final al melodiei și fundamentala scării, cînd aceasta e neîndoielnică [6].

[5] Prin *ambitus relativ* înțelegem înseși notele pe care se plasează ambitusul fiecărei melodii *în raport* cu alte melodii.

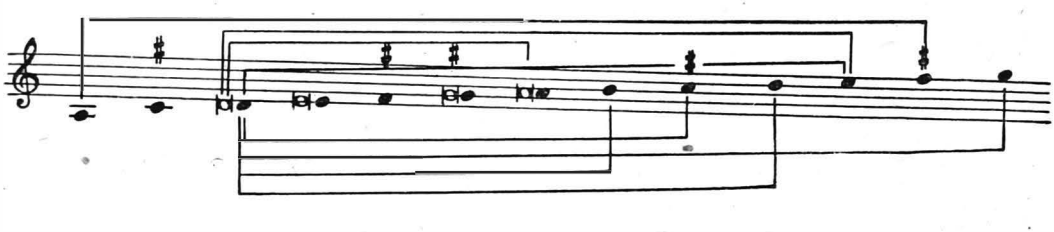
[6] Cadențele interioare vor fi reprezentate prin 𝅗𝅥 cadența finală prin 𝅝 iar fundamentala scării prin 𝅝

https://biblioteca-digitala.ro

Am scris apoi schemele una sub alta, astfel ca notele cu același nume (și din același registru) să se găsească pe aceeași verticală (chiar dacă unele sînt alterate). Am alcătuit astfel un tablou sinoptic, reprezentat prin graficul Nr. 1 [7]:

[7] Aici apar numai cîteva melodii și un mic fragment din graficul nr. 1. Cel din care am extras fragmentul cuprinde cîteva zeci de tipuri melodice și cîteva variante.

https://biblioteca-digitala.ro

Am sintetizat apoi și acest grafic, scriind o singură dată fiecare notă, fără a mai scoate în evidență decît notele finale ale melodiilor, iar deasupra portativului, am trecut în dreptul fiecărei note alterațiile respective. Astfel am alcătuit graficul nr. 2:

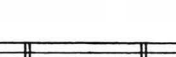
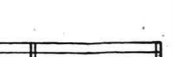


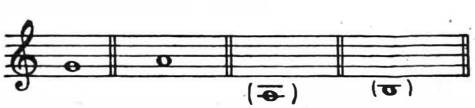
Ce ne spune acest grafic?

1. El exprimă nivelul ultim al generalizării, printr-o *scară teoretică reprezentînd cadrul unitar în care se pot întîlni toate diversitățile din întreaga muzică vocală și o bună parte a celei instrumentale*, de la variante pînă la tipurile cele mai depărtate, conform cu relațiile naturale dintre melodii, stabilite de-a lungul vremii prin evoluția melodică.

2. Diferitele tipuri și variante melodice se plasează respectiv pe anumite fragmente ale acestei scări, cele mai multe dintre ele suprapunîndu-se pe porțiuni mai mici sau mai mari, care constituie *suprafețele lor de contact*. Iar dacă între unele melodii cu ambitus mai redus și găsindu-se una în extrema de jos și alta în cea de sus a scării generale, nu este nici un punct comun, legătura se face totuși prin tipuri din mijlocul scării, care au suprafețe de contact pe de o parte cu melodia din registrul grav, pe de altă parte cu cea din registrul acut.

3. *Aceste suprafețe de contact* ale diferitelor tipuri melodice în cadrul scării generale de două octave, care le cuprinde pe toate, *sînt expresia legăturii organice a tipurilor melodice din punct de vedere al ambitusului relativ și al notelor finale.*

4. Mai observăm în sfîrșit că în marea majoritate a cazurilor, *se impun două note finale ale melodiilor, la distanță de un ton:*  și  .

În puține cazuri se întîlnesc și alte finale

Trebuie să menționăm că în muzica instrumentală situația este aceeași într-o bună parte a repertoriului; în alta, considerabilă și ea, fenomenul modulației fiind mult mai dezvoltat, relațiile reciproce dintre melodii se complică foarte mult, punînd probleme noi în soluționarea notării relative, probleme care urmează abia să fie cercetate.

* * *

Fără îndoială însă că sistemul nostru de notare nu ne scutește de unele dificultăți. Ele provin desigur, în cea mai mare parte, din faptul că, în studierea evoluției melodicii noastre populare, au rămas încă aspecte necercetate, ceea ce face ca o serie de cazuri să nu fie încă elucidate. Printre acestea, dificultățile

https://biblioteca-digitala.ro

cele mai serioase le prezintă melodiile, care, prin caracteristicile lor, trădează proveniența din încrucișarea unor tipuri diferite sau ne indică influența unor elemente eterogene.

Sprijinindu-ne pe cercetarea noastră de pînă acum, credem că sistemul nostru de notare va putea să ne dezvăluie unitatea reală, obiectivă, a repertoriului nostru muzical din punctul de vedere al structurii melodice și, pe fondul acestei unități, să ne evidențieze în același timp și deosebirile reale dintre melodii, care creează marea diversitate melodică a acestui repertoriu [8].

Avem credința că, pe măsură ce va înainta cercetarea problemei, se vor soluționa tot mai multe cazuri neclare și astfel notarea relativă va putea sluji la studierea multor probleme ale folclorului nostru muzical, cît și — poate — ale folcloristicii muzicale internaționale.

ВКЛЮЧЕНИЕ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ В ЕДИНУЮ ОРГАНИЧЕСКУЮ СИСТЕМУ ПУТЕМ ИХ ОТНОСИТЕЛЬНОЙ НОТАЦИИ

В статье изложены главные идеи сообщения, сделанного на научной сессии Института фольклора, проходившей с 14 по 16 декабря 1957 года, а также редактируемого в настоящий момент более обстоятельного труда.

Автор трактует проблему изыскания единого принципа нотации мелодий, на основе которого они были бы так расположены на нотном стане, чтобы легко выявлялось то, что их объединяет и различает с мелодической точки зрения. Автор отмечает однобокий и механический характер предыдущих систем нотации, которые либо вели к унификации только некоторых мелодических групп, либо к сокрытию родственных черт даже некоторых вариантов, вызывая таким образом хаос и ошибки в классификации. Он дает затем объяснение терминологии «относительная нотация», после чего указывает, что предложенная система нотации преследует цель показать взаимоотношение мелодий.

Анализ чрезвычайно богатого материала привел к выводу, что родственность мелодий является результатом органического процесса развития мелодики во времени, пространстве и жанровом плане, т.е. процесса, в ходе которого определенные элементы и определенные отношения между ними передавались в более или менее измененном виде, образуя связующие звенья между мелодиями.

---

[8] În lumina celor arătate pînă acum, o privire critică asupra procedeelor anterioare de transpunere a melodiilor va scoate în evidență lipsurile acestora. În principiu, ele nu pot servi obiectivele științifice ale comparației melodiilor, deoarece nu urmăresc să oglindească relațiile naturale de înrudire dintre melodii, singurele relații care pot constitui baza de cercetare a acestor obiective. Iar aplicarea lor practică în notare duce fatal la nepotriviri flagrante cu raporturile naturale dintre melodii și anume:

Finala unică și *fundamentala unică* vin în contrazicere cu relațiile naturale dintre finalele melodiilor noastre și respectiv dintre fundamentalele lor, deoarece în ansamblul repertoriului muzical există mai multe finale și mai multe fundamentale. Totodată trebuie menționat că în multe melodii, din cauza caracterului difuz al funcționalității treptelor, o fundamentală nici nu poate fi stabilită.

Modurile naturale, care au fost folosite exclusiv pentru motivul practic că înlăturau într-o măsură alterațiile, sînt, unul față de altul, în relații cu totul altele decît relațiile naturale ale scărilor din melodica noastră.

Iar cele două finale: *sol* și *mi* în raport de relativitate major-minoră vin în contrazicere cu majoritatea tipurilor de relații naturale dintre melodiile așa-zis «majore» și «minore»; «așa-zis», pentru că ceea ce în muzica noastră s-ar putea numi major și minor este în multe cazuri complex și echivoc.

Raportul de relativitate major-minoră la distanța de terță este foarte frecvent în muzica noastră, dar nu între melodii diferite, ci în cadrul aceleiași melodii.

https://biblioteca-digitala.ro

Подчеркивается сложность процесса развития народной мелодики и, в этой связи, важная роль коллективности творчества, которая обусловливает и объясняет огромное разнообразие и в то же время единство народной песни.

Чтобы найти линию непрерывности всего румынского народного мелодического репертуара был, в перспективе всей совокупности этого репертуара, намечен собственный метод, основными принципами которого является прослеживание процесса становления явлений и сравнение мелодий на базе всех структурных элементов, рассматриваемых в их соотношении.

С помощью этого метода была прослежена цепь вариантов, более или менее близких между собой типов и, постепенно, и более отдаленных, где родственность становится все более и более скрытой и, таким образом, кроме уже известных аспектов мелодической эволюции, раскрываются новые.

В ходе этого процесса — последовательности многочисленных творческих актов — происходят новые синтезы некоторых традиционных элементов, но, путем преобразования старых элементов, создаются новые, обогащая и освежая таким образом мелодический репертуар и арсенал выразительных средств.

При прослеживании процесса в его совокупности автор констатирует, что и различные формы мелодической структуры порождают друг друга. Отсюда вытекает гипотеза филогенетического развития народной мелодики, гипотеза, на которой автор настаивает, не упуская, однако, из виду других возможностей, как скрещивание и заимствование. Музыкальный материал содержит как выкристаллизовавшиеся, так и переходные формы. Благодаря последним можно установить преемственность уже выкристаллизовавшихся форм.

Изменение некоторых элементов или соотношений происходит на сравнительно устойчивой почве других элементов или соотношений, что каждый раз создает связующие звенья между старым и новым.

Некоторые связующие элементы более устойчивы, чем другие; так, сехма некоторых мелодических рисунков и формул или системы каденций чрезвычайно стойки и создают родственные связи даже между на первый взгляд чуждыми друг другу мелодическими типами, в то время как характер звукоряда непрерывно меняется и зачастую дает резкие различия между генетически родственными мелодическими типами.

Из многосторонних соотношений мелодий получились определенные высотные отношения между различными структурами звукорядов, систем каденций, мелодических формул. Таким образом мелодические варианты и типы, как и их структурные элементы мелодического порядка, расположились относительно друг друга в определенных местах звукового пространства, например, на противоположных концах последнего или же полностью или частично совпадая (это не относится к абсолютной высоте мелодий, а к относительной их высоте, в зависимости от условной отправной точки, в целях сравнения). Это будет иметь большое значение для относительной нотации мелодий.

Различая при сопоставлении вариантов и типов устойчивые и изменчивые элементы, нужно при транспозиции мелодий записывать теми же нотами то, что остается на месте, и обозначать другими нотами то, что меняется, чтобы таким образом графически изобразить линию непрерывности различных вариантов и мелодических типов.

Таким образом был выработан теоретический звукоряд, в котором типы нашей народной мелодики располагаются на определенных фрагментах звукоряда, в зависимости от их родственности.

На основе проанализированных (и частично данных в качестве примеров) мелодий была разработана первая диаграмма путем наглядного выделения их схем, а затем вторая диаграмма — путем синтеза первой. Последняя дает картину общего теоретического звукоряда. Представляя собой последний уровень обобщения, этот звукоряд дает единые рамки, в которых встречаются многообразные черты всей вокальной музыки и большей части музыки инструментальной, в соответствии с естественными отношениями между мелодиями, установленными на протяжении веков в силу мелодической эволюции. Типы и варианты располагаются на определенных фрагментах этого звукоряда, совпадая на больших или меньших его отрезках, названных автором «плоскостями контакта», выражают органическую связь мелодических типов. Связь же между мелодиями с небольшим диапазоном, находящимися на противоположных концах звукоряда, осуществляется с помощью типов, находящихся в средней части звукоряда и являющихся «плоскостями

https://biblioteca-digitala.ro

контакта », с одной стороны с мелодиями нижнего, а с другой — с мелодиями верхнего регистра.

Отсюда получаются две финальные ноты мелодии на расстоянии одного тона (примеры № 20 и № 21), которые встречаются в большинстве случаев, но, в более редких случаях, также и другие финальные ноты (прим. № 22).

Автор уточняет, что большая часть изложенного пригодна также и для инструментальной музыки, хотя последняя, в силу развития явления модуляции, ставит ряд собственных проблем, которые еще ждут своего разрешения.

В заключение автор статьи выражает уверенность, что углубленное изучение эволюции нашей народной мелодики позволит выяснить имеющиеся неясные случаи и что предложенная система относительной нотации будет отвечать нуждам исследования, поскольку она напрашиваетея из наблюдений над реальной действительностью и будет служить для изучения многочисленных вопросов нашего музыкального фольклора.

THE RELATIVE NOTATION OF FOLK MELODIES AND THEIR INTEGRATION IN AN ORGANIC SYSTEM

The article reproduces the main ideas contained in a paper presented at the scientific session of the Bucharest Folklore Institute on 14—16 December 1957, completed with data extracted from a vaster study in preparation.

It advocates the adoption of a unifying principle in the notation of folk melodies — placing one tune beside the other on the same stave, so as to bring out their common or distinctive features and thus enable their easy comparative analysis. The author underlines the unilateral and mechanic character of the former modes of notation, that only resulted in unifying a limited number of groups of melodies, failing to reveal the existing relationship between certain variants, causing confusion and errors in their classification. The author next explains the term of « relative notation », pointing out that the proposed system of notation aims at bringing out the intercorrelation between the melodies.

The investigation of a rich material led to the conclusion that the relationship between the melodies is the result of an organic process of development of the melodic pattern in time, space and genres, process during which certain elements and their relation have been transmitted to each other, in a more or less modified form, constituting the bond of union between the melodies.

Analyzing the complexity of the process of development of the folk melodies, the author emphasizes the importance of the collective character of folk creation, which is both a condition and an explanation of the great variety of folk songs and their organic unity.

The author has outlined an original method aiming at discovering the line of continuity running through the entire Rumanian folk melodic repertory. The method implies two essential principles: *a)* the consideration of the phenomena in their evolutionary perspective, and *b)* the comparison of the melodies not as hitherto on the basis of one single element, but of all structural elements envisaged in their mutual correlation.

Guided by these principles, the author successively examines a set of variants — beginning with the more similar types, and gradually passing on to the more remote, where the kinship is increasingly less perceptible — discovering, apart from the known forms, novel aspects of melodic evolution.

In the course of this process, the succession of these numberless acts of creation produces either a new synthesis of traditional elements, or new elements obtained by the transformation of the old ones, leading to the enrichment and renewal of the melodic repertory and the arsenal of artistic means of expression.

The process considered as a whole demonstrates that the melodies as well as the forms of the various elements of melodic structure tend to generate other such forms and melodies. This leads the author to enounce the assumption of a philogenetic development of folk melodic patterns, an assumption upon which the article insists, without however ruling out other modalities of evolution such as crossings and borrowings. The musical material exhibits both crystallized and transitory forms, thus enabling the establishment of a filiation of the crystallized patterns.

https://biblioteca-digitala.ro

The modifications that occasionally occur in the elements or their correlation are effected on the relatively stable ground of other elements, which fact inevitably creates a fresh bond between old and new patterns.

Certain connecting elements are more stable than others; thus the pattern of certain melodic contours or formulae or of certain systems of cadences that are highly persistent, engender a kinship with apparently unrelated melodic types, while the scale which is highly fluctuating in character frequently gives rise to great differences between melodic types closely related in their genetic line.

The multilateral relations of the melodies induce a certain relationship of pitch between the various structural types of scales, systems of cadences and melodic formulae. The melodic types and variants, as well as their structural melodic elements, take up their totally or partially superimposed relative positions in certain points of the sonorous space. (This does not refer to the absolute pitch of the melodies, but to the acuteness or gravity of the sounds relative to a conventional starting-point serving as term of comparison). This involves major consequences in the relative notation of the tunes.

By distinguishing, in the confrontation of the variants and types, the fluctuating from the stable elements, the transposition of the melodies calls for the notation of the unvarying elements with the same note, and of the displaced elements with different notes, ensuring thereby the graphic design of the line of continuity of the various melodic types and variants.

This has led to the establishment of a theoretical scale in which the various types extant in our folk melodies assume certain positions in determined sections, in virtue of the kinship existing between them.

An initial chart has been drawn up, by extracting synoptic schemes from the melodies that have been analyzed (and partly exemplified). This chart is followed up by a second, synthesizing the former. The latter chart illustrates the general theoretical scale expressing the ultimate limit of generalization. This chart represents the unitary framework in which all the diversities of the entire vocal music and a large part of instrumental music converge, in accordance with the natural relationship between folk-tunes established in the course of time by melodic evolution. The type and variants assume their places on certain sections of this scale, superimposed over wider or narrower areas, known as « contact surface » — expressing the organic link between the melodic types; the connection between the melodies of reduced ambitus lying at opposite extremities of the scale is achieved through the types situated in the middle of the scale, which present a contact surface with melodies both in the upper and the lower register.

This resulted in the determination of two frequently recurring final notes lying at an interval of one tone (ex. 20 and 21), and of other final notes occurring more seldom (Ex. 22).

These general conclusions are largely valid for instrumental music too, although the latter, owing to the development of the phenomenon of modulation, calls for a series of particular problems that have so far not found their complete solution.

The author trusts that the study of the evolution of our folk melodies will lead to elucidate the points that have not been cleared up yet, and that the proposed system of relative notation, the outcome of the researcher's practical experience, will prove an aid in the study of manifold problems connected with our musical folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECUL NOSTRU BĂTRÎNESC

AL. I. AMZULESCU

Abordînd cercetarea eposului în spiritul materialismului dialectic și istoric, marii dascăli ai clasei muncitoare au pus într-o lumină nouă valoarea artistică și de cunoaștere a creației epice a popoarelor, călăuzindu-ne spre înțelegerea justă a eposului ca oglindire a vieții maselor pe anumite trepte istorice ale dezvoltării economice și sociale.

În Introducere la Critica economiei politice, *K. Marx* și-a exprimat admirația pentru « farmecul veșnic » al poemelor homerice explicînd totodată condiționarea istorică a apariției și înfloririi eposului pe treapta « copilăriei omenirii » [1].

Cercetînd Originea familiei, a proprietății private și a statului, *Fr. Engels* se folosește de Iliada, Odiseia, precum și de eposul germanic și de cel scandinav, spre a aduce mărturii documentare în sprijinul tezelor sale.

Bogăția și frumusețea creației epice a poporului nostru a atras din capul locului atenția cercetătorilor folclorului romînesc. Colecția de « cîntice bătrînești » a lui *V. Alecsandri*, din anii 1852—53, este rodul pasiunii mărturisite a poetului pentru « comoara » descoperită iar marele său « amic » *Alecu Russo*, care l-a « agiutat » pe Alecsandri în opera lui de culegător, nu-și poate ascunde dragostea nestăvilită pentru balade. Arestat de organele stăpînirii chesaro-crăiești din Ardeal, în 1848, la Dej, din temnița Clujului, Russo scrie prietenilor din țară: « De trei zile cînt necontenit versurile baladei Toma Alimoș... » [2] Chiar de-ar fi să vedem aci numai un amănunt retoric de frază romantică, aceasta apare ca o dovadă grăitoare despre entuziasmul și adînca înțelegere cu care marii noștri scriitori din generația de la 1848 s-au apropiat de creația epică a poporului. Eroismul răscolitor al baladei, care în această mărturisire bîntuie ca o obsesie pe scriitorul prins între zăbrelele tiraniei, capătă o semnificație foarte expresivă pentru valoarea pe care pașoptiștii au acordat-o cîntecului bătrînesc.

Această puternică *afirmare* ce se desprinde din entuziasmul generației de la '48 care a descoperit balada, rămîne ca o temelie solidă pentru înfățișarea rosturilor eroice ale epicei noastre populare, față de care toate încercările de denigrare sau de interpretare contradictorie a conținutului eposului romînesc ce s-au ivit după aceea apar ca fruct al cosmopolitismului și al putredei ideologii burgheze, interesată în ascunderea marilor tradiții populare, tinzînd să dezarmeze poporul,

---

[1] Cf. K. Marx - Fr. Engels: Despre literatură și artă. Ed. pt. lit. pol., 1953, 27—29.
[2] A. Russo: Scrieri publicate de P. V. Haneș. București, 1908, 202.

https://biblioteca-digitala.ro

să înăbușe și să dezorienteze lupta pentru dreptate și lumină a maselor. În timp ce patriotismul înflăcărat al scriitorilor generației de la '48 afla în cristalizarea eroică a cîntecelor bătrînești izvor viu de optimism avîntat din care putea sorbi, prin puterea pildei, îndemn energic la luptă, robustețe bărbătească, curaj și dîrzenie, vigoare și fermitate, înverșunare și intransigență în acțiunea luptei sociale deschise, apologeții decadentismului gîndirist din amurgul veacului burghez au scrutat balada străduindu-se să ascundă conținutul ei prin excelență eroic, încercînd să dovedească în « atmosfera și duhul baladelor noastre » mai cu seamă un spirit defetist, un copleșitor « sentiment al destinului », argument vădit pentru renunțarea la tradițiile de luptă. Cultivînd « chiromanția ascunselor fundaluri », filosofia mistico-reacționară a « spațiului mioritic » din preajma anului 1940 aborda balada spre a zugrăvi din abisuri întunecate un popor lipsit de energie, zăbovind cu pasivitate în fața istoriei, zăcînd în visare, într-o netulburată inerție contemplativă...

Nimic mai fals decît acest jalnic tablou ce nu corespunde chipului adevărat al poporului nostru harnic și viteaz. Împotriva acelei imagini denaturate grăiește deslușit chiar și cea mai veche mărturie cunoscută despre existența cîntecului eroic la romîni și despre dragostea cu care, cu veacuri în urmă, poporul își cînta eroii, după cum rezultă din relatarea polonezului *M. Strykowski*, călător prin Țările Romîne în anul 1574:

« ...precum mă încredințai eu însumi și auzii de ajuns cu propriile mele urechi în toate adunările acelor popoare,... unde faptele oamenilor renumiți sînt celebrate prin cîntec cu acompaniamentul viorilor, alăutelor, cobzelor, și harfelor, căci poporul de jos se desfătează peste măsură ascultînd marile vitejii ale principilor și voinicilor » [3].

Bogăția materialului folcloric cules abia în ultima sută de ani aduce nenumărate dovezi despre spiritul eroic avîntat al poporului nostru, care se oglindește în eposul său creat de-a lungul veacurilor de experiență istorică.

Spre o mai deplină înțelegere a documentelor ce vor alcătui obiectul atenției noastre în cele ce urmează, considerăm necesare unele prealabile precizări în privința conținutului tematic și asupra evoluției în timp a creației epice.

Marxism-leninismul ne învață să cercetăm lucrurile mai ales prin prisma specificului care diferențiază calitativ fenomenele în cursul evoluției lor firești. Din acest punct de vedere nu ne putem mulțumi să privim global eposul nostru ca un fenomen unitar și neschimbat în decursul timpului. Dimpotrivă, dincolo de asemănările ce apropie creații apărute pe diferite trepte ale dezvoltării istorice, se impune să căutăm tocmai deosebirile care marchează schimbările ce au survenit de la o epocă la alta, de vreme ce este de la sine înțeles că nu toate operele epice ale folclorului nostru au apărut deodată.

Datorim scriitorilor generației de la '48, și lui V. Alecsandri îndeosebi, împămîntenirea termenului generic de *baladă*, termen de largă circulație — deși cu o accepțiune contradictorie — preluat din arsenalul epocii romantice, pentru a denumi bogata creație epică atunci descoperită în sînul poporului nostru. De altfel, publicînd colecția lui, poetul se vedea silit să adauge totuși în paranteză în subtitlul celor două broșuri din 1852/1853 și termenul « cîntice

[3] Cf. Archiva istorică a României. II (1865), 6.

https://biblioteca-digitala.ro

bătrînești », pe care poporul îl folosește și azi, prin tradiție, chiar dacă numele de « baladă » prinde a fi cunoscut, mai cu seamă în ultima vreme, sub puterea influenței crescînde a culturalizării și a științei de carte. Caracterul nivelator al termenului european, astăzi larg utilizat și profund încetățenit în categoriile istoriei literare, nu poate ascunde însă cu desăvîrșire marea diversitate de conținut a creațiilor populare pe care este menit să le denumească. El este destul de adecvat în accepțiunea sa apuseană pentru a denumi cîntecele povestitoare cu conținut nuvelistic, abordînd în tematica lor domeniul întîmplărilor senzaționale din cadrul vieții obișnuite de familie: despre îndrăgostiți, despre soți, despre părinți și copii, despre frați și surori. În schimb, numele de baladă apare cu totul nepotrivit cînd este vorba de vechile cîntece voinicești de larg și autentic suflu epic, cîntece prin excelență eroice, în care fabulosul și miraculosul abundă pînă la preponderență, aparținînd mai curînd « eposului » propriu barzilor și aezilor ce s-au născut la vremea sa în sînul tuturor popoarelor care au încercat în istoria lor experiența unei epoci prelungite a luptei eroice pentru independență și afirmare națională. În acest sens, termenul tradițional popular de *cîntece bătrînești*, *voinicești* sau *haiducești*, sugerează mai curînd apropierea tipologică de vestitele cîntece asemănătoare ale vecinilor slavi: *bîlinele* sau *starinele* ruse și *junačke pjesme*-le sud-dunărene, împreună cu care vechile noastre cîntece epice alcătuiesc o largă categorie folcloristică, tipică și plină de originalitate.

Mărturiile adunate în cursul cercetărilor noastre, din depozițiile cîntăreților de la care am cules în ultima vreme, dovedesc cu prisosință că poporul însuși nu consideră întru totul laolaltă vechiul cîntec bătrînesc eroic cu epica familială a baladelor propriu-zise, avînd destul de pregnantă conștiința diferențierii materialului epic al baladelor: între *eposul eroic* ce alcătuiește marea moștenire tradițională și *epica nuvelistică* din domeniul dramelor familiale, prin care balada tinde să se topească în cîntec.

Iată, spre pildă, numai mărturia lăutarului Florea Pucă din com. Cerătu — r. Segarcea — reg. Craiova, care cercetat de noi cu cîteva luni în urmă exprima această apreciere sugestivă diferențiind destul de limpede materialul atît de divers al baladelor pe care le cîntă: «*...ălea nu să uită, să cîntă cît va fi pămîntul, lumea. Alea* tinere *să uită da'ale* bătrîne *nu să uită fincă sîn' de mult, de cîn' s-a făcut isprăvi mari, vitejii!*» [4].

Mai pretențios, de pe o poziție evident paseistă, clarinetistul Marin I. Petcu din com. Smîrdan—r. Calafat, aprecia și el, în decembrie 1951, cîntecele bătrînești propriu-zise, observînd că: « *Ar trebui o-ncurajare pînă să duc cîntecele ăștea. Dispar, e păcat de cîntările ăștea atît de măestrit lucrate. Toate sînt bine lucrate. Aduc aminte de era trecută. Mie parcă mi-e jale că dispar!...* » [5]

În sfîrșit, asociind confuz patosul avîntat al epicei noastre eroice cu amploarea formei versificate, Mihai Constantin, unul dintre cei mai buni deținători actuali de cîntece bătrînești, din com. Desa (același raion), observă despre balada nuvelistică « Două surățele »: « *Nu e nici* bătrînesc *nici* tineresc, *fincă nu durează mult ca Miu* [*haiducul*] » [6].

[4] A. I. F., inf. Segarcea 20189.
[5] Ibid., inf. Calafat 13894.
[6] Ibid., 13820.

https://biblioteca-digitala.ro

Dincolo de apropierea marcată prin caracterul în genere povestitor al « baladei », există astfel — oricît de confuz — în popor conștiința distanței categorice între *eroic* și *senzațional*. Imaginea voinicului angajat în acțiunea majoră a luptei încordate împotriva cotropitorilor sau a dușmanului de clasă are negreșit în concepția artistică a maselor alte contururi, altă esență dramatică și alt răsunet etico-estetic decît povestea romanțioasă iscată de necazurile sau bucuriile de fiecare zi ale dragostei, de vicisitudinile infidelității conjugale, de pierderea sau de găsirea fiului ori fratelui. Pot fi oare considerate pe același plan ca greutate specifică a conținutului și chiar ca formă de realizare artistică, să zicem: cîntecele ample și robuste despre isprăvile novăcești, față de cîntecul « tineresc » al logodnicilor asvîrlindu-se în apă spre a duce dincolo de moarte, prin arborii îmbrățișați ce le-au răsărit din morminte, mesajul tăriei dragostei la care se împotrivesc părinții? Deși deopotrivă categorisite de însuși Alecsandri ca « balade », diferența apare pregnantă ca de la eposul avîntat în care balada este *poem*, la lirismul vibrant prin care balada devine, chiar ca structură a imaginii un *cîntec liric-narativ*, unde forma povestitoare capătă de fapt valoarea unui simplu artificiu de compoziție în cadrul căruia narațiunea tinde să acorde preponderență concentrării sensibilității lirice.

Prin aceasta nu am voi — și nu putem — să minimalizăm rostul și locul expresiv al cîntecului liric în creația noastră folclorică, ci ne-am străduit să subliniem numai marea distanță ce desparte efectiv, în cadrul repertoriului de baladă, eposul voinicesc de creația lirico-epică a baladelor domestico-nuvelistice [7].

Folcloristica sovietică, în ale cărei preocupări cercetarea eposului eroic a dobîndit un loc de frunte în cursul ultimilor ani [8], ne ajută în chip substanțial în lămurirea rosturilor, în explicarea apariției, evoluției, perspectivelor, în reconsiderarea și valorificarea critică a acelui important capital al moștenirii culturale pe care îl constituie eposul tradițional, punîndu-ne la îndemînă o solidă bază teoretică și metodologică pentru cercetările în domeniul creației epice a poporului nostru.

---

[7] V. și V. I. Propp: Eposul eroic rus. Ed. Universității din Leningrad, 1955, 8; V. M. Jirmunski: Creația epică a popoarelor slave și problemele studierii comparative a eposului. Moscova, Ed. Acad. de Științe a U.R.S.S., 1958, 125—126.

[8] În iunie 1954 a avut loc la Moscova o consfătuire unională în problemele studierii eposului popoarelor din U.R.S.S., organizată de Institutul de literatură universală « M. Gorki » și Institutul de științe orientale al Academiei de Științe din U.R.S.S. (cf. *Izvestia Academiei de Științe a U.R.S.S.* — Secția de literatură și limbă, vol. XIII, fasc. 5, 483—488 și *Etnografia Sovietică*, 1955, nr. 1, 178—181). În iunie 1955 s-a organizat la Kiev o consfătuire în problema studierii eposului popoarelor slave de est (cf. *Izvestia*... vol. XV, fasc. 1, 89—94 și *Etnografia*... 1955, nr. 4, 125—131). Al IV-lea congres internațional al slaviștilor de la Moscova din august 1958 a acordat în dezbaterile sale un loc central studierii eposului prin referatele: V. M. Jirmunski: Creația epică a popoarelor slave și problemele studierii comparative a eposului; V. I. Propp: Etapele principale de dezvoltare ale eposului eroic rus; P. Bogatîrev: Unele probleme de studiere comparativă a eposului popoarelor slave; M. Braun: Realitatea istorică în poezia epică sud-slavă. În noiembrie 1958, Institutul de literatură universală « M. Gorki » a organizat o nouă consfătuire unională consacrată problemelor studierii și publicării eposului popoarelor din U.R.S.S. (cf. broșura: *Academia de științe a U.R.S.S. — Institutul de literatură universală « M. Gorki »*: Probleme ale studierii eposului popoarelor din U.R.S.S., 1959).

V. și: Probleme de studiere a creației popular-poetice. *Izvestia* ...*vol. XVIII*, fasc. 6, 473—489.

https://biblioteca-digitala.ro

După cercetătorul sovietic *V. I. Propp*, « trăsătura cea mai importantă, hotărîtoare a eposului, este caracterul eroic al conținutului său. Eposul arată pe cine socotește poporul erou și pentru care merit. Definirea, studierea caracterului, a conținutului intern al caracterului eroic, constituie tocmai sarcina principală a științei despre epos ». V. I. Propp arată de asemenea că « ...în epos conținutul este totdeauna lupta și victoria. Știința trebuie să definească tocmai pentru ce anume se duce lupta » și V. I. Propp subliniază că « în diferite epoci istorice conținutul luptei a fost diferit » [9].

Prelucrînd tezele schițate de marii dascăli ai clasei muncitoare în contactul acestora cu eposul, preluînd și dezvoltînd observațiile democraților revoluționari ruși: Belinski, Dobroliubov, Cernîșevski, în problema eposului, cercetătorii sovietici arată că *eposul a apărut în perioada destrămării regimului de obște primitivă și a continuat să se dezvolte atingînd maxima înflorire în condițiunile istorice ale epocii feudale* [10].

Într-o privire de ansamblu, eposul popular oglindește în realizări artistice de o deosebită măiestrie concepția despre lume și lupta necontenită a maselor pentru biruirea forțelor oarbe ale naturii, apoi împotriva dușmanului cotropitor și a dușmanului de clasă. Conținutul de idei al eposului național, ca operă de creație colectivă a maselor muncitoare, cuprinde în dezvoltarea sa multiseculară însuși ecoul năzuințelor și biruinței treptate a poporului în lupta sa eroică ce a căpătat astfel un conținut diferit în funcție de diferitele trepte istorice ale dezvoltării economice și sociale, de la perioada amurgului orînduirii comunei primitive pînă în feudalitatea tîrzie.

Cercetătorii sovietici subliniază că punctul de pornire al studiului în vederea explicării și înțelegerii juste a evoluției dialectice a eposului îl constituie justa definire a conținutului artistico-ideologic, definirea *ideii* ce stă la baza fiecărei creații epice, ca sinteză a năzuințelor epocii, urmărită în determinarea sa prin condițiile istorice obiective ale unei anumite epoci.

După același V. I. Propp « eposul popular oglindește totdeauna o epocă eroică din viața poporului și un epos eroic au numai acele popoare care au dus o luptă activă pentru independența lor națională. De aceea eposul exprimă totdeauna energia poporului, voința lui de a învinge » [11].

Din aceste premise teoretice principiale se desprind importante consecințe metodologice pentru abordarea cercetării materialist-istorice a eposului. Referindu-ne din nou pe larg la observațiile lui V. I. Propp, care sintetizează o îndelungată și laborioasă experiență de cercetare, citățm:

« La baza fiecărui cîntec, Belinski caută înainte de toate ideea. Această idee exprimă un ideal și este îmbrăcată într-o formă artistică. Deci sarcina științei nu este să găsească niște « corespondențe », ci să definească just ideea operei. Deoarece ideea este îmbrăcată într-o formă artistică, ea poate fi definită numai printr-o analiză a conținutului de idei și a realizării artistice a operei... Dar deoarece arta este generată de realitate, de condițiile istorice ale epocii, de lupta între forțele sociale, sarcina științei și criticii este să explice opera artistică prin

[9] Cf. V. I. Propp: Eposul eroic rus. 5.

[10] Cf. ibid., 28—29, 54, 490; idem: Etapele principale de dezvoltare ale eposului eroic rus. Moscova, Ed. Acad. de Științe a U.R.S.S., 1958, 25.

[11] Eposul eroic rus, 17.

https://biblioteca-digitala.ro

condițiile concret istorice care au chemat-o la viață... Ideea artistică are un caracter istoric chiar atunci cînd se îmbracă într-o formă cu totul fantastică »[12].

Și mai departe:

« Ideea unui cîntec, totdeauna strîns legată de lupta istorică a poporului într-o epocă sau alta, ne dă un criteriu temeinic pentru definirea apartenenței istorice a cîntecului. De aceea primul lucru pe care trebuie să-l facem este să definim conținutul ideologico-artistic al cîntecului »[13].

Și, în sfîrșit, referindu-se la cercetarea bîlinelor ruse:

« Dezvăluirea ideii este prima condiție a studierii istorice a bîlinelor. Ideea populară exprimă totdeauna idealurile *epocii* în care aceste idei au fost create și au acționat. Ideea este criteriul hotărîtor pentru a defini legătura cîntecului cu o epocă sau alta. Analiza artistică este indisolubil legată de definirea istorică »[14].

Analizînd critic neajunsurile și impasul vechilor cercetări ale școlii mitologice, ale « comparativiștilor » și ale așa-numitei « școli istorice », dezvăluind inconsistența teoretică și metodologică și caracterul reacționar, formalist și idealist al acestor curente depășite, V. I. Propp se sprijină pe prețioasele indicații ale democraților revoluționari ruși pentru a fundamenta în spirit materialist-istoric o nouă metodologie a cercetării eposului pe temelia analizei critice comparative a variantelor.

«...Bîlina șlefuindu-se și perfecționîndu-se în secole, conține stratificări din toate secolele pe care le-a parcurs. O importanță hotărîtoare pentru categorisirea ei într-o epocă sau alta va avea ideea fundamentală exprimată în ea »[15].

Din postulatul acestei premise, asupra temeiurilor căreia nu mai este nevoie să stăruim, V. I. Propp deduce necesitatea metodologică a studierii în spirit nou a variantelor:

« Trebuie studiată ideea perfect concretă și reală a poporului în tot ansamblul manifestărilor sale; față de această totalitate, fiecare notare separată reprezintă un caz particular de realizare a acestei idei »[16].

De aci:

« Noi vom studia și vom confrunta variantele nu pentru a alcătui texte selecționate și nici pentru a stabili diferențele raionale și individuale. Noi le vom confrunta pentru a stabili ideea care stă la baza cîntecului »[17].

De unde V. I. Propp conchide:

« Întreaga profunzime și frumusețe a ideii populare, întreaga diversitate a întruchipării sale artistice se dezvăluie numai prin confruntarea amănunțită a variantelor. Numai prin studierea comparativă a tuturor textelor se poate dobîndi o imagine deplină a eroului, așa cum îl vede poporul; această metodă ne îngăduie să pătrundem în motivele faptelor săvîrșite de eroi; confruntarea variantelor ne ajută să înțelegem esența și dezvoltarea conflictului care stă la baza povestirii; cu prilejul unui asemenea studiu se dezvăluie și încep să se profileze în mod pregnant detaliile desenului artistic. Și dacă fiecare notare este mai săracă decît tabloul pe care îl dă studierea lor comparativă, acesta nu este un

[12] Ibid., 14–15.
[13] Ibid., 18–19.
[14] Ibid., 24.
[15] Ibid., 25.
[16] Ibid., 22.
[17] Ibid., 21.

https://biblioteca-digitala.ro

argument împotriva justeței unei astfel de studieri, ci unul în favoarea acestei metode. Compararea variantelor dezvăluie diversitatea formelor artistice de întruchipare a ideii cîntecului »[18].

Înțelegerea materialist-istorică a problemei apariției și dezvoltării eposului în lumina celor de mai sus pune stavilă atît rătăcirilor și impasului la care a ajuns de fapt vechea metodă de cercetare așa-zisă « istorică », bazată pe o concepție îngustă și mecanicistă, materialist-vulgară, despre relațiile între epos și istorie, despre oglindirea figurilor și evenimentelor istorice concrete în epos, cît și poziției reacționare care se străduia să conteste cu totul oglindirea realității social-istorice în epos.

Legătura cîntecului nostru bătrînesc cu istoria, una dintre problemele fundamentale și pasionante ale baladei, merită să ne rețină atenția fiind unul dintre subiectele cele mai dezbătute și controversate în cadrul studiilor și părerilor exprimate despre balada populară romînească.

Oglindirea trecutului istoric al poporului în cîntecele sale epice este pentru noi astăzi un fapt incontestabil și aproape axiomatic. Este totuși nevoie ca acest lucru să fie just înțeles pentru a se înlătura definitiv afirmațiile idealiste anti-istorice, dar și pentru a ne feri cu grijă de erorile « maniei » istorizante în epos, care constituie una dintre tendințele vulgarizatoare cele mai răspîndite și persistente în folcloristică.

Chiar de la primele încercări de interpretare a conținutului baladelor noastre s-a afirmat cu tărie istoricitatea cîntecului nostru bătrînesc. *Alecu Russo* o spunea răspicat: « Cînticele bătrînești adeveresc cronicele »[19], iar *V. Alecsandri* vedea în balade: « mici poemuri asupra întîmplărilor istorice și asupra faptelor mărețe »[20]. Pornind de la acest punct de vedere just în esența sa ideologică, *V. Alecsandri* este cel dintîi care a alunecat în exagerarea de a pune cu orice preț de acord « cronicele » cu cîntecul bătrînesc, căutînd în tradiția poetică a poporului confirmarea și consfințirea atestărilor scrise ale istoriei. În aceasta constă unul din izvoarele principale ale « îndreptărilor » și « întocmirilor » pe care, pe lîngă unele rațiuni « estetice » de presupusă înfrumusețare, poetul le socotea necesare în editarea cîntecului popular spre a « reconstitui » adevărul și frumusețea « vechilor giuvaieruri poetice ale strămbunilor ». Lucrul rezultă cu deosebită evidență mai ales în notele și comentariile sale la balade iar maniera fabricatelor osianice se află deslușit exprimată în unele mărturisiri anume ale poetului, ca în cazul « baladei » *Dragoș* unde citim: « Această baladă, deși compusă de mine în stilul cînticelor bătrînești, am găsit de cuviință a o coprinde în colecția poesiilor poporale fiind că ea amintește una din legendele cele mai interesante a Moldovii »[21]. Năzuințele sale patriotice (« sfînta datorie ») și practica curentă a epocii sale în modul de mînuire și de interpretare a documentului popular autentic justifică de fapt concepția și modul său de lucru. Exagerările sale, astfel motivate pentru vremea sa, constituie însă temeiul unor tendințe regretabile în practica celor care i-au urmat orbește pilda, împingînd lucrurile la consecințe de-a dreptul dăunătoare adevărului științific în tratarea faptelor de folclor.

[18] Ibid., 23—24.
[19] Op. cit., 188.
[20] Cf. Poesii populare ale Românilor adunate și întocmite de... București, 1866, p. XII.
[21] Ibid., 166.

https://biblioteca-digitala.ro

Numeroase variante au fost publicate de culegători fără respectul autenticității documentului, iar în încercarea de interpretare a conținutului baladelor s-a exagerat căutîndu-se cu orice preț « cronica » orală chiar și acolo unde « cîntecul » nu se preta la aceasta. « Figuri » și fapte istorice în balade au fost căutate și argumentate cu o stăruință care depășește cu mult limitele necesității și ale adevărului obiectiv. « Școala » lui Alecsandri își are astfel, din nefericire, exponenții și epigonii săi pînă în zilele noastre [22].

Metoda de interpretare istorică a conținutului baladei, « metoda identificărilor istorice în folclor », și-a găsit împotrivirea cea mai hotărîtă în opera folcloristică a lui *D. Caracostea.*

Încă din anii 1915—16, el își începe, cu un pronunțat caracter polemic, lupta pe care a dus-o cu stăruință vreme de aproape trei decenii. Referindu-se la încercările lui V. Alecsandri și N. Iorga de a vedea în « voievodul ușuratec » din balada haiducului Miu pe Ștefăniță-Vodă, D. Caracostea afirmă că « e un punct de vedere greșit acela de a căuta obîrșia unei balade ca aceasta în o anumită figură istorică sau în un anumit fapt » [23].

E bine cunoscută, după aceea, desfășurarea largă de argumente prin care D. Caracostea a combătut încercarea meritorie a lui P. Caraman de « cronologizare » a baladei Gerul [24].

Pe scurt, se poate spune că în întreaga sa activitate folcloristică și în străduința pe care a depus-o în cercetarea cîntecului bătrînesc, teza centrală a poziției lui D. Caracostea o constituie convingerea, în două rînduri limpede și identic exprimată în acești termeni: « Puține erori au contribuit să ne înstrăineze, nu numai de adevăratul spirit științific, dar și de dreapta intuiție estetică a baladei noastre, ca părerea, atît de răspîndită și foarte tenace, despre istoricitatea epicei poporane » [25].

Opoziția declarată față de spiritul îngust-istoric în interpretarea baladei, de la care a pornit, îl împinge astfel pe D. Caracostea la exagerarea privirii estetizante care rupe în cele din urmă cu totul balada de temeiurile oglindirii realiste a vieții în creația artistică a poporului. Atașîndu-se cu toată tăria opiniei lui J. Bédier că poeții populari « n-au combinat evenimente istorice ci teme poetice » [26] și făcînd de fapt din aceasta o dogmă pentru toate analizele mecanicii funcționale a împletirii « motivelor » pe care le urmărește în baladă, D. Caracostea se situează pe o poziție idealistă cu o puternică coloratură arhaizantă. El își exprimă părerea că « experiența sufletească străveche este pentru noi mai însemnată decît întîmplătoarele și fluctuantele aspecte istorice » [27] și își afirmă în cele din urmă convingerea nestrămutată că: « Creatorii baladei noastre poporane n-au plecat de la întîmplări istorice ci de la o experiență umană primitivă, de la o viziune

[22] V., spre pildă, La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand. *Romanoslavica*, I (1958), 210—236.

[23] Cf. D. Caracostea: Un examen de conștiință literară în 1915. *Drum Drept*, XI (1916), nr. 4, 51.

[24] Cf. *Rev. Fund.*, X (1943), nr. 8, 264—292; nr. 10, 113—133; nr. 11, 243—266.

[25] Cf. Balada poporană romînă [Curs universitar litografiat]. București, 1936/1937, 143 și articolul: Balada zisă istorică. *Rev. Fund.*, X (1943), nr. 4, 5.

[26] Cf. *Drum Drept*, XI (1916), 53.

[27] Cf. Balada poporană romînă, 225.

https://biblioteca-digitala.ro

poetică despre lume, pe care se cuvine s-o gustăm și s-o explicăm ca atare, deosebind ceea ce este romînesc de ceea ce este general-uman »[28].

D. Caracostea caută astfel rădăcina creației artistice a poporului nu în necesitățile oglindirii în imagini a evoluției vieții și a năzuinței maselor populare în procesul istoriei, ci într-o înghețată și subiectivă « experiență umană primitivă — viziune poetică despre lume ». Balada populară netrăgîndu-și astfel, după D. Caracostea, seva hrănitoare din realitatea pe care o reflectă în evoluția sa istorică, D. Caracostea rupe cu totul arta de realitate și balada de istorie. Prin poziția sa neștiințifică, anti-istorică, D. Caracostea se situează pe deplin în limitele metafizicii reacționare a « gîndirismului »[29].

Învățătura marxist-leninistă despre reflectarea realității în artă aduce dezlegarea desăvîrșită a problemei istoricității eposului.

Eroul epic și acțiunea cîntecului nostru bătrînesc constituie oglindirea în imagini artistice, după legile tipizării, a realității istorice și a concepției despre lume a maselor populare care au creat folclorul în decursul veacurilor. Balada nu poate fi privită ca o « cronică » orală și anonimă a figurilor și evenimentelor concrete ale istoriei, ci ca o succesiune de tablouri de largă sinteză artistică în care se selecționează și se transfigurează artistic eroi și acțiuni ce reprezintă imagini tipice și împrejurări tipice. Caracterul profund și esențial *istoric* al creației epice populare se află adînc înrădăcinat în conținutul tematico-ideologic al baladei. Trăsătura istorică este astfel *implicit* și substanțial împletită în structura imaginii artistice, dar cîntecul bătrînesc nu « expune » istoria după cum arta și literatura în genere nu expun și nu « ilustrează » *explicit* ideologia, ci reprezintă rezultatul unui proces dialectic complex, de profundă și trainică asimilare și interpretare elaborată a țesăturii reale de fapte și lucruri din realitate.

Referindu-se la opiniile lui *Belinski* despre « istoria interioară a poporului » în epos, cercetătorul sovietic V. I. Propp deosebește « istorismul formal » de « istorismul în esență »[30]. Vorbind despre erorile metodei școlii istorice, care vedea « legătura dintre istorie și epos numai în unele coincidențe izolate ale numelor istorice și ale eroilor cu nume epice și în identitatea evenimentelor istorice cu fabula cîntecelor »[31], V. I. Propp arată că: « Aici este una din greșelile radicale ale metodologiei prerevoluționare. Bîlina nu este bazată pe redarea în versuri a faptului istoric ci pe o invenție artistică, care chiar ca invenție este determinată de istorie. Neînțelegerea acestui lucru face ca eroii bîlinelor să fie căutați în letopisețe și în literatura narativă și chiar se presupune că ei sînt găsiți, deoarece se ignorează pe deplin diferența între formele artistice și apartenența la gen în epos și în letopiseț »[32]. V. I. Propp observă de asemenea că « în epos poporul nu zugrăvește evenimentele așa cum au fost ele ci exprimă năzuințele sale istorice »[33], « bîlinele nu oglindesc evenimentele izolate, ele exprimă idealurile de veacuri ale poporului »[34].

[28] Cf. *Rev. Fund.*, X (1943), nr. 6, 501.
[29] V. și rev. *Lupta de clasă*, 1959, nr. 2, 99—101.
[30] Cf. V. I. Propp: Etapele principale de dezvoltare ale eposului eroic rus. 4—6.
[31] Ibid., 5.
[32] Ibid., 13.
[33] Ibid., 30.
[34] Eposul eroic rus, 24.

https://biblioteca-digitala.ro

Se cuvine a fi reamintită aici concepția înaintată, exprimată teoretic încă cu multe decenii în urmă de *B. P. Hasdeu*, cînd observa că « fiecare erou din epopeea poporană prezintă o figură tipică aparte » [35], cu toate că în practica analizelor sale B. P. Hasdeu s-a abătut de fapt adeseori de la această constatare principială.

De asemenea *N. Iorga*, care rămîne unul dintre principalii exponenți ai metodei scrutării istorizante în cîntecul bătrînesc, se apropie mult de adevăr cînd, referindu-se la « îndreptările » lui Alecsandri în balade, critică pe poetul care a procedat « nu în acel chip în care poporul ține minte faptele mari ce s-au întîmplat și eroii ce le-au săvîrșit, făcînd din toate luptele, din toate suferințele o singură amintire și din toți eroii anume *tipuri* (subl. sa) de oameni ce au fost, cîteva figuri represintative, afară de care plutesc asupra uitării doar nume, care se întrebuințează după voia cîntărețului, sau după cum se întîmplă » [36].

În referatul despre « Realitatea istorică în poezia populară sud-slavă », prezentat de *M. Braun* la Congresul al IV-lea al Slaviștilor (Moscova, august 1958), se exprimă o serie de observații și considerații teoretice de cea mai mare importanță pentru elucidarea problemei istoricității baladei.

M. Braun consideră că « istoria în tradiția epică este în mod vizibil simplificată, redusă la unele fapte principale, în jurul cărora se grupează și se organizează toate amănuntele secundare » [37], iar mai departe: « poezia epică — observă M. Braun — își concentrează interesul asupra unor eroi favoriți, relativ puțini la număr, care în schimb absorb în ei o serie întreagă de personaje istorice și devin în ultimă instanță un fel de portret selecționat al unui tip anumit de erou al cîntecului, erou pozitiv sau erou negativ » [38].

Aceasta devine explicația cea mai plauzibilă pentru lipsa unor balade românești despre Mircea, Țepeș, Ștefan sau Mihai Viteazul [39]. Balada nu este o simplă cronică rimată, ci reprezintă o oglindire adîncă a evoluției istoriei din punctul de vedere al maselor populare, creație artistică rezultînd din interpretarea pitorească în imagini a realității faptice, cu mijloacele și procedeele artistice tradiționale pe care poporul și le făurește pe îndelete în decursul veacurilor, îmbinînd în chip spontan: analiza, gruparea esențială și întruchiparea în imagini plastice a realității istorice.

Cu alte cuvinte: *Iovan Iorgovan* care ucide balaurul ce pustiește țara și-și dezrobește sora iubită, voinicul *Iortoman* alergînd frățește în ajutorul celui cuprins sub blestemul șarpelui, micul *Dălea-Dămian* care își măsoară forțele biruind cutezător pe trufașa Samodivă, putere a întunericului, *fratele cel mic* ce își salvează sora de pofta zmeilor pețitori, bătrînul *Novac* pedepsind pe înspăimîntătoarea Fată sălbatecă pețită de neastîmpăratul Gruia, sînt întruchiparea plastică, expresie artistică figurată a năzuințelor eroismului popular în lupta anevoioasă dar neînfricată și de multe veacuri cu forțele oarbe ale naturii, pur-

---

[35] Cf. Etym. Mg. Rom., III, col. 2258.

[36] Cf. N. Iorga: Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea — de la 1821 înainte — ... Vălenii de Munte, 1909, III, 163.

[37] Cf. text dactilografiat, multiplicat la mașină rotativă, 4.

[38] Ibid., 6.

[39] N. Iorga remarcă aceasta fără a fi încercat și explicarea acestui fapt (cf. Balada populară românească — Originea și ciclurile ei. În Ist. lit. rom. Ed. II. București, Pavel Suru, 1925, I, 36 și 38).

https://biblioteca-digitala.ro

tîndu-ne înapoi pe scara istoriei spre treapta atît de îndepărtată a rămășițelor unor reprezentări artistice proprii regimului de obște gentilică, din perioada comunei primitive. În condițiuni istorice din ce în ce mai noi, corespunzătoare aspectului local al feudalității, vitejii: *Novac*, *Doicin*, *Pătru haiducul*, *Tanizlav*, *Badiu* și frații brăileni ai Kirei întruchipează în acțiunile lor poetice încleștarea luptei eroice de rezistență a maselor împotriva valului cotropitor turcesc iar *Copilul Roman*, *Șiret Pîrcălabul*, *Tinerelul Moldovean* și *Radu Calomfirescu* luptă cu înverșunare, pentru aceleași țeluri și cu aceleași puteri fărămițate, împotriva tătarilor. *Corbea* și *Miu haiducul*, opunîndu-se domniei feudale și pedepsind pe domni și boieri, oglindesc împotrivirea de clasă a poporului față de despotismul feudal. *Toma Alimoș* și ciobanul *Costea* pedepsesc cu îndîrjire perfidia și trădarea. În sfîrșit, *Stanciu al Bratului* și sora lui *Voichița Bălaca*, *Golea*, *Busuioc*, apoi *Iancu Jianu*, *Bujor*, *Gheorghelaș*, *Ion ăl Mare*, *Radu Anghel* și « ceata » haiducilor mai noi din balade sînt exponenții tipici ai năzuinței arzătoare a maselor spre eliberarea de sub povara jugului ciocoiesc.

În schimb: *balaurul* lacom și pustiitor, *zmeii* peținători, groaznica *Samodiva* și brutala *Fată sălbatecă; Cadiul* neînduplecat, *Arapul* buzat, nelipsitul « *turc mititel* » iscoditor, viclean și îndîrjit din ceata prigonitoare turcească și cruntul *Mîrzac;* ca și « *Ștefan Vodă* » cel aspru cu Corbea și ușuratec cu Miu; pîrcălabul *Macovei*, *Călin* arendașul și poterașii care urmăresc și vînează pe haiduci; în sfîrșit, *Manea* slutul, *Ianoș ungurean*, *Nedea* și *Fulga*, adevărate caricaturi ale perfidiei și trădării, constituie pe diferite etape ale istoriei întruchiparea tipică monstruoasă a eroului negativ în istoria poetică a baladelor noastre.

Așadar nici amintirea marilor lupte de la Rovine, de la Războeni sau Călugăreni, nici Mircea, Ștefan sau Mihai nu se pomenesc anume. În schimb, sensul adînc, de sinteză seculară a luptei împotriva asupritorilor, străini și băștinași, se află adînc întipărit în tendința ideologică a « imaginii » voinicilor și haiducilor din cîntecul bătrînesc. Baladele sînt astfel documente nepieritoare de pătrunzătoare sinteză și generalizare artistică a conținutului istoriei, cuprinzînd o atît de sugestivă evocare plastică a realității în desfășurarea ei. De aceea are dreptate *M. Braun* cînd conchide: « În concluzie se poate spune că poezia epică în principiu este o cronică a evenimentelor istorice și este înțeleasă de colectivul epic tocmai în acest sens... Drept rezultat, tradiția de cîntece dă un tablou fidel al vieții epice și păstrează multe date faptice demne de încredere. Dar, în descrierea unor evenimente istorice propriu-zise, în special pe o scară mai largă, această tradiție se rupe în mod inevitabil de realitatea faptică și o înlocuiește cu realitatea ideilor și imaginilor artistice » [40].

Analiza istoric-comparativă a repertoriului nostru eroic în lumina celor de mai sus, ne face să desprindem și să definim două aspecte istorico-tipologice principale în evoluția tematico-ideologică a personajelor și acțiunii cîntecelor noastre bătrînești: epica voiniceasc ă și epica vitejeasc ă.

Epica voinicească cuprinde tematica ce reflectă cele mai vechi implicații istorice, subiecte ce oglindesc elemente ale concepției despre lume și forme de relații sociale aparținînd stadiului arhaic al timpurilor prefeudale, rămășițe ideologice ale perioadei gentilice a societății. Prin această parte a sa, eposul

[40] Op. cit., 8.

https://biblioteca-digitala.ro

descinde — direct sau indirect — din basmul fantastic și voinicesc, cu care se aseamănă prin multe elemente de structură și de recuzită, înfățișînd eroi și acțiuni care se mișcă în planul fabulosului și miraculosului.

Epica vitejească constituie partea cea mai substanțială a repertoriului și cuprinde creații artistice oglindind împrejurările tipice ale epocii feudale și ale începutului orînduirii capitaliste, cu subiecte din vremea cotropirii turcești și din lupta maselor împotriva stăpînirii domnești și boierești.

În funcție de aceasta, *voinicul*, *viteazul* și *haiducul* sînt cele trei ipostaze istorice ale eroului pozitiv, căruia i se opun în aceeași serie istorică adversarii în ipostaza: *monstrul fantastic; turcul (arapul) sau tătarul; domnul*, *boierul (chiaburul)* și uneltele prin care se exercită și se susține lupta acestora: *poterașii* (în frunte cu *căpitanul de potere)*.

Opoziția marcată prin această sumară schiță tipologică izvorăște din însăși tehnica și structura caracteristică a genului, în cadrul căruia efectul « patosului » menit să susțină tensiunea epică se bizuie pe antiteză ca pe un procedeu stilistic fundamental. Pe de altă parte, utilizarea largă a hiperbolei este și ea substanțial determinată de necesitatea sublinierii adecvate a conținutului eroic al vechilor balade. Hiperbola dă relief descrierii și narațiunii eroice contribuind din plin la realizarea cu pregnanță a generalizării esențiale în tipizarea eroului și a evenimentelor epice.

Este necesar să adăugăm aici mai întîi unele precizări și observații în privința relației între basm și epos și asupra perioadei în care au putut să apară cîntecele noastre bătrînești cu tematică voinicească.

Expresie artistică de sinteză seculară a luptei și năzuințelor istorice ale poporului, *eposul nostru* — ca și cel al popoarelor slave din imediata vecinătate — *aparține în esență*, prin conținutul celor mai depline realizări ale sale, *epocii feudale* [41], în cursul căreia s-a și produs treptat însăși închegarea și consolidarea deplină a poporului romîn ca atare (ca popor și limbă), în urma aportului substanțial pe care l-a adus altoirea elementului slav pe trunchiul semințiilor autohtone romanizate.

În cursul primelor veacuri din îndelungata perioadă istorică a orînduirii noastre feudale, este firesc ca moștenirea etapelor istorice anterioare să fi supraviețuit prin puternice rămășițe tradiționale (sociale și culturale) ale epocii gentilice. Negreșit că pe atunci basmul fantastic și voinicesc — apărut în condițiile istorice ale societății de gintă patriarhală [42] — a continuat să fie încă din plin una dintre formele vii în care se cristaliza creația artistică a maselor.

Paralel cu consolidarea treptată a formelor noi de viață socială ale feudalității, s-a putut produce apariția primelor rudimente de cîntec eroic, alcătuind premisele genului care avea să devină cu timpul una dintre principalele forme de exprimare artistică, proprie împrejurărilor specifice ale orînduirii noastre feudale. Apariția cîntecului voinicesc sub influența directă a basmului fantastic cu care se aseamănă prin puternice afinități tematice și structurale, corespunde întru totul uneia din legile fundamentale ale evoluției genurilor în folclor: *genul viu, în plină expansiune, preia și primește numeroase elemente din moștenirea unor genuri mai vechi*, lege care, sezisată ca acționînd în relația dintre *cîntecul liric*

[41] Cf. V. I. Propp: Eposul eroic rus. 490; V. M. Jirmunski, op. cit., 70—71.
[42] Cf. V. M. Jirmunski, ibid., 67—68.

https://biblioteca-digitala.ro

și vechile *cîntece rituale*, *baladă* și *doină*, se verifică astfel și în relația dintre *epos* și *basm*.

Cercetătorii sovietici consideră că « subiectele cele mai vechi ale eposului sînt subiecte cu privire la peţit, despre căutarea nevestei și lupta pentru ea. Tot printre cele mai vechi sînt subiectele despre lupta împotriva a tot felul de monștri, în special balaurul » [43].

Principalele piese ale repertoriului eposului nostru voinicesc sînt astfel: *Trei frați cu nouă zmei*, *Novac și fata sălbatecă*, *Novac și zîna*, *Fata de frînc*, *Letinul* (din tematica peţitului eroic) și *Iovan Iorgovan, Dălea (Bogdan)-Dămian*, *Scorpia*, *Șarpele*, *Vidros* (din ciclul luptei împotriva monștrilor [44]).

Pe lîngă acestea, sînt de semnalat o seamă de cîntece care se înfățișează întru totul ca transpuneri versificate și cîntate ale unor basme (ex. *Mizil-Crai)*.

Este de remarcat că, în ciuda elementelor de conținut străvechi (ca: întreceri pentru a pune la încercare forța mirelui sau a înlocuitorului său (tată, nun); fecioara războinică și lupta pentru a o cuceri;) pecetea epocii feudalității relativ-tîrzii în care s-au consolidat — dacă nu chiar au fost pe de-a întregul create — aceste cîntece se manifestă cu pregnanță cel puțin prin implicațiile unor aluzii susceptibile de o mai certă determinare istorică: *frînc*, *letin*, *Novac*.

Pentru a sezisa mai bine evoluția istorică în etapele de dezvoltare ale eposului nostru eroic, vom confrunta în continuare unele elemente sugestive desprinse din contexul cîntecelor bătrînești, pasaje descriptive și narative cuprinzînd portrete și gesturi eroice care dovedesc însăși evoluția în timp a conținutului eroic al cîntecelor prin schimbarea finalității și a mijloacelor luptei eroice.

Este însă de subliniat dintru început, ca o trăsătură esențială a modalității realizării artistice în epos, *simplitatea monumentală* [45] ce rezultă din îmbinarea plină de măiestrie a hiperbolizării, ca manifestare a « exagerării conștiente », cu firescul modului de zugrăvire al personajului și acțiunii. În consecință, efectul artistic captivant al acestei combinări sui-generis de simplitate și monumental, tinde spre realizarea unei puternice impresii ce stă la baza rolului etic-mobilizator al eposului. Pe de altă parte, în ciuda conturului colosal, plasticitatea imaginii nu rămîne cu nimic grevată de rezerva depășirii cadrului verosimil al realității, căci eposul tinde în genere către ceea ce am numi realismul monumental.

Iată, spre pildă, imaginea puternic sugestivă a voinicului călare, realizată cu o desăvîrșită simplitate monumentală:

Foaie verde d-abanos
Pe cel cîmp mare, frumos,
Tare-mi vine de folos
Un voinicel iortoman
P-un cal galben, dobrogean:
Chica-i bate bocnița
Iară coama, genunchia;
Coada-i trage spojar verde,
Spojar verde de pe baltă,
De-i astupă urmele
Și toate săritele... [46]

[43] Cf. V. I. Propp: Etapele princpiale de dezvoltare ale eposului eroic rus. 26. V. și V. M. Jirmunski, op. cit., 25, 46, 49—50.

[44] Se cuvin a fi luate în considerare ca apropiindu-se istoric de acestea și unele teme epice de colinde voinicești-vînătorești: *Leul*, *Cerbul*, *Dulful de mare*, care aparțin deopotrivă peţitului eroic și uciderii monstrului. Este însă de remarcat de data aceasta caracterul benign al reprezentării « monstrului », sub imperiul altei semnificații și funcționalități derivînd din specificul encomiastic al colindei.

[45] V. și V. I. Propp: Eposul eroic rus. 9.

[46] Cf. [Al. Amzulescu și Gh. Ciobanu]: Vechi cîntece de viteji. București, ESPLA, 1956, 53.

https://biblioteca-digitala.ro

Față de această imagine ce se proiectează pe un fundal istoric nedefinit, cu caracter de largă generalizare hiperbolică, iată în schimb două descrieri ale harnașamentului ce se situează de la sine, în chip evident, prin înseși elementele descrierii, ca aparținînd unor epoci istorice deosebite:

Iovan Iorgovan, aparținînd epicii voinicești:

Cu vijla-nainte
Mult mergea de frunte;
Ogarii-n provaz,
Merge de miraz;
Șoimeii pe mînă,
Merge de minune!
Căluțelul lui,
Puiul leului;
Șeuliță lui,
Țeasta zmeului;
Friulețul lui,
Doi bălăurei
De gure-ncleștați,
De coade-nnodați,
După oblinc dați.
Chinguliță lui,
Două năpîrcele
'Mpletite de el... [47]

Arhaismul acestei imagini *voinicești*, care folosește pentru comparație mai cu seamă elemente descriptive ce ne duc spre lumea basmului fantastic: zmeu, balaur, diferă substanțial de această altă ipostază în care descrierea harnașamentului *vitejesc* sugerează de data aceasta o feudalitate evoluată, cu o anume tradiție de ostentație seniorială, chiar dacă unele elemente ale comparației din vechea descriere supraviețuiesc în cadrul moștenirii folclorice a cuceririlor expresiei artistice anterior realizate:

Mîndră șea că-i așeza
De mi te lua groaza:
Savai șeaua cu turnuri,
Pofilu numai fluturi;
Cioltaru
și presăru
Că-mi plătește județu;
Sînt ciucurii poleiți
Parc-ar fi șerpi împletiți,
Sînt din vîrfuri înnodate
Parc-ar fi șerpi îmbucate,
Bată-l Dumnezeu să-l bată...
Iar pieptaru de la cal
E bătut mărgăritar
De taie cinci pungi de bani... [48]

Aceasta este însă șeaua lui *Doicin bolnavu*, aparținînd epocii vitejilor care își măsoară forța eroică cu cotropitorul otoman!

Este de asemenea de remarcat cum, în limitele aceluiași realism istoric, conținutul epocii istorice căreia îi aparțin diversele cîntece bătrînești se manifestă și în armele pe care le mînuiesc eroii. În timp ce în colinde și în baladele voinicești se folosește arcul și săgeata, măciuca și paloșul, vitejii luptă mai cu seamă cu sabia iar haiducii se înfrățesc cu armele de foc, bizuindu-se în lupta lor pe durdă, flintă și pistol.

O mare distanță istorică desparte negreșit pe voinicul arcaș al timpurilor patriarhale, prefeudale, zugrăvit în colindul cerbului, față de haiducul ce face ca ultimele veacuri ale feudalității să răsune sub detunătura armelor sale de foc:

... Și Gheorghe-ăl voinicu
*Pe-acolea-mi trecea*ră,
Pe cerb *mi-l zărea.*
*Acas' alerga*ră
*Arcul că-și lua*ră,
Arcul și-o săgeată,
La vînat să-mi iasă
Joi de dimineață,
Pe nori și pe ceață [49]...

[47] Ibid., 42.
[48] A. I. F., mgt. 1387.
[49] Cf. Vechi cîntece de viteji, 25.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar:

Bate vîntu sus d-alină,
Busuioc doarme-n stupină
Cu durdulița pe mină,
Nu știu, plină de rugină,
Bagă potera-n izină;
Nu știu, plină ori mi-e goală,
Puse potera pe goană... [50]

Să cercetăm în continuare cele trei ipostaze istorico-tipologice: voinicia-vitejia-haiducia, prin confruntarea unor imagini tipice care vor pune în evidență cîteva din cele mai caracteristice figuri și fapte ale eposului nostru eroic, urmărite în succesiunea lor firească.

Iată însuși chipul și isprăvile eroilor pozitivi și negativi, care se confruntă în condițiuni istorice evident diferite.

Atmosfera basmului fantastic și voinicesc stăruie puternic în zugrăvirea voinicului Dălea-Dămian adversar al monstruoasei Sîla-Samodiva, stihie a întunericului, cu atelajul ei infernal:

... Apăi Dălea-Dămian,
Copil de unsprece ani,
Cu murgulul lui d-un an
Amîndoi îs de doisprece,
Și pe murg încăleca
Și el, doamne, mi-ș pleca
Pe cel cîmp verde, frumos.
Și în sus că se uita,
Noureală mi-ș vedea,
Dar noureală nu era
Ci mi-i Sîla-Samodiva!
... Pe cea verde de cîmpie
Vine-o neagră de cocie.
La cocie cine-i trage?
Trage doisprezece iuzi!
Ei îmi tragî pe pămînt
Dar rănceiu-i sus, pîn vînt...
Și-n cocie cin' era?
D-apăi Sîla-Samodiva,
Silnica pămîntilor
Și moartea voinicilor!
... Unde Dălea se uita?
La buciumii roției.
Buciumii de ce-mi d-avea?
Capete de fete mari!
Spițele de ce-mi d-avea?
Mai o dată se uita,
Degete de la voinici!
Și năplaz de ce-mi d-avea?
Săvai mîini de la oamini!
Mai o dată se uita,
Tot la cai că se uita.
Dar ce frîne mi-ș d-avea?
Doi șerpi d-încleștați
Și din cozi așa-nnodați,
Mare, doamne, minunați!... [51]

Să reamintim aici și portretul fantastic al înspăimîntătoarei fete sălbatece răpusă de bătrînul Novac:

Dar mare cît mi-și era?
In spate ca aria
Și în cap ca clania,
Buzele
ca clisele,
Ochii ca tănerile,
Mîinile
ca bîrnele ... [52]

Lumea stihinică a basmului, cu cadrul său uriaș, răsună astfel din adîncul timpurilor cu ecouri prelungi în versul bătrînelor cîntece voinicești. Gestul eroic, căpătînd conturul adecvat, se desfășoară și el cu proporții colosale pentru a spori bucuria democratismului naiv ce exultă în fața biruinței voinicești asupra monstrului.

[50] Balada haiducului Busuioc, ms. Pr. T. Bălășel.
[51] Cf. Vechi cîntece de viteji, 45—46.
[52] Cf. Gh. Cătană: Balade poporale. Brașov, 1916, 111—112.

https://biblioteca-digitala.ro

În cîntecul lui Iorgovan:

... El c-a auzit:
Munte ocolit
Şarpe-ncolăcit;
De-o hală de şarpe,
Scoate cap la ţară
De-şi ia o văcşoară;
Iar o vacă grasă
Şi-o fată frumoasă;
Cinează-ntr-o seară,
Vinează-ntr-o vară,
Lucru de mirare!... [53]

Voinicul răpune monstrul salvîndu-şi « ţara » şi iubita. Gestul eroic cu semnificaţie de simbol legendar asigură voinicului, prin puterea tradiţiei, un loc de frunte în panteonul eroilor populari ai eposului, iar chiotul de bucurie al maselor în faţa izbînzii voinicesti face să tresalte şi azi, în răstimpuri, inimile uşurate de povara primejdiei ameninţătoare:

... Şarpe ce-mi făcea?
Afar' că-m ieşea.
Iovan, de-l vedea,
Pe cal că-mi sărea,
După el se lua.
Şarpe că-mi fugea:
Pe unde fugea
Brazde c-arunca,
Şanţuri că-mi făcea!
Iovan ce-mi făcea?
După cal sărea,
După el se lua,
Cu paloşul da,
Capu-i reteza... [54]

În condiţiunile istorice create de ameninţarea cotropirii turceşti, lupta eroică a maselor capătă contururi deosebite dobîndind un nou conţinut.

Flamurile verzi ale semilunei, atrase de strălucirea vechiului Bizanţ, flutură în mîini ienicereşti tăbărînd mai întîi în cîmpia Odriiului. Fulgerînd spre capricorn, nori ameninţători bîntuie plaiurile dunărene. Între timp, sub streaşina proteguitoare a Carpaţilor s-au consolidat voievodatele noastre feudale întinzîndu-şi tăria « pînă la marea cea mare ». Peregrinările aventuriere ale cruciaţilor, străduindu-se zadarnic să ţină în loc roata istoriei, fac ca galioanele apusului îndepărtat să spintece valurile Dunării. Viersul bătrîn al colindelor păstrează şi azi amintirea înceţoşată a acelor vremi de grea cumpănă:

... In vadu Brăiliii
Stă Nae tinăr călare,
Şade-n apă
pînă-n sapă
Şi-n podmol
pînă-n picior
Şi-n singe pînă-n chişiţă
Şi se razmă în suliţă,
Şi se bate tot cu turcii,
Tot cu turcii
şi cu frîncii,
Să dea turcii vadur'le
Şi frîncii corăbile... [55]

Încins în brîul puternicelor sale ziduri, Bizanţul rezistă o vreme cu porţile ferecate dar prăvălindu-se curînd, neputincios, la poalele cortului celui mare al sultanului, Bizanţul se preface cu totul în Istambul! Jugul otoman se statorniceşte semeţ peste Balcani, fără a reduce însă ţările romîne la starea de paşalîc a ţinuturilor sud-dunărene. Se creează astfel condiţii specifice în care, dincolo de tîrguiala armistiţiului între feudali, la nivelul puterii de stat, relaţiile de viaţă cu cotropitorul menţin veacuri de-a rîndul pe Dunăre prilej pentru încleştări mărunte « de margine » ce alimentează necontenit în sînul maselor un ascuţit

[53] Vechi cîntece de viteji, 42.
[54] Ibid., 44.
[55] A.I.F., fgr. 7332 a.

https://biblioteca-digitala.ro

spirit de rezistență patriotică, manifestat prin nenumărate ambuscade și răfuieli de ceată.

În aceste condițiuni, după vremea marilor încleștări războinice ale primelor contacte cu turcii, oglindite mai cu seamă de marele epos sîrbesc, eroismul apare adesea ca un fapt cotidian, de proporții reduse dar de un larg și stăruitor răsunet tradițional, mobilizînd energia și vigilența maselor pentru a pune stavilă cotropirii și abuzului. Lupta de rezistență mocnește izbucnind fără încetare la nivelul maselor, alimentată de dorul nestins de libertate. Cîntecele vitejești, care ilustrează această situație istorică tipică, înfloresc în această vreme, în strînsă legătură cu ale vecinilor sîrbi și bulgari, amplificînd cu puterea hiperbolei ecoul bucuriei unor pilde de izbîndă măruntă și întărind nădejdea biruinței depline.

Condițiile istorice ale cotropirii otomane în spațiul balcano-carpatic creează astfel climatul specific și propice unei comunități de țeluri care se oglindește în comunitatea culturală a popoarelor bazinului dunărean, înfrățite de năzuința luptei comune. Sîrbi, bulgari și romîni, înfrățiți de focul luptei comune de eliberare, conlucrează veacuri de-a rîndul într-un continuu proces de osmoză spirituală la alcătuirea unui patrimoniu cultural comun al eposului vitejesc fărămițat, în cadrul căruia eroii circulă cu ușurință de la un popor la altul, peste granițele feudale. *Marcu Cralievici*, *Iancu Sibiiancu*, *Novac* și *Doicin* se învrednicesc cu osebire a fi cîntați în versiuni naționale ale aceluiași epos. Datorită realităților vieții istorice și schimburilor culturale intense, mulțimea « adaptărilor » creează variante naționale proprii, cu un răsunet deopotrivă de adînc în inima cîntăreților și ascultătorilor cuprinși de puterea aceleiași năzuințe. În această epocă (sec. XIV—XVI), cîntecul bătrînesc romînesc se consolidează sub imboldul direct al realității istorice și al influenței culturale necontenite a cîntăreților sud-dunăreni, în forme proprii, pline de originalitate, pînă ce, spre sfîrșitul veacului al XVI-lea, călătorul polon *M. Strykowski* — despre care a fost vorba mai sus — se află pus în situația de a mărturisi amploarea și adîncul răsunet pe care eposul eroic l-a căpătat în sînul maselor din bazinul balcano-carpatic. Comunitatea de năzuințe se oglindește în comunitatea eroilor epici, care, zămisliți în condițiuni istorice asemănătoare, aparțin unui panteon comun și se pretează la numeroase adaptări și localizări pe plan național. Deosebirile de grai nu pot fi o stavilă de netrecut cînd inimile simt la fel iar brațele se încleștează pe aceeași sabie...

Este una dintre marile erori ale vechilor cercetători ai eposului nostru, de a fi considerat « originalitatea » eposului romînesc exclusiv prin prisma legăturilor tematice cu eposul balcanic [56]. Dincolo de numeroasele asemănări vădite, originalitatea eposului nostru constă în însăși bogăția conținutului artistico-ideologic al cîntecului nostru eroic și în cuceririle exercițiului expresiei poetico-muzicale proprii, care ascuțind calitățile expresive ale limbii și viersului romînesc dau glas avîntului eroic al poporului nostru în forme stilistice specifice, deosebit de pregnante.

Lăsînd deocamdată la o parte ciclul vitejiilor novăcești, din care culegătorii au sezisat cel puțin zece subiecte (pe lîngă alte patru unde se pun pe seama

[56] Cf. mai cu seamă observațiile lui N. Iorga, despre care v. articolul nostru: Observații critice în problema studierii baladei. *Revista de Folclor*, IV (1959), nr. 1—2, 175—182.

https://biblioteca-digitala.ro

Novacilor isprăvi de domeniul eposului fantastic-voinicesc) [57] — întrucît despre realizările acestui ciclu ne-am ocupat, din treacăt, cu alt prilej [58] — să urmărim evoluția eposului nostru vitejesc prin alte valoroase realizări ce nu s-au bucurat pînă acum în chip suficient de atenția cercetătorilor.

Mai întîi cîntecele despre *Tanizlav (Vîlcan)* și *Badiu* pot fi socotite pe de-a întregul creații originale, întru totul proprii eposului romînesc din perioadă vitejească. Împrejurările tipice ale încleștării mărunte, « de margine », cu cotropitorul, se oglindesc în aceste versuri sugestive care, căpătînd valoarea unei formule tipice, apar deopotrivă în variantele baladelor despre Tanizlav și Badiu:

Foaie verde viorea,
Pe dincolo, pe dincoa,
Umblă turcii-n aiurea,
În aiurea
prin plaiurea,
Și umblă din birt în birt
De cîte-o para vin bînd,
De Tanizlav întrebînd... [59]

Uneori ceata turcească se apropie de țărmul valah venind cu caicul pe Dunăre:

Pe lucișul Dunării
în ziua sfintei vinerii,
iată-mi vine și sosește
și la maluri se oprește
un caic împodobit,
înăuntru zugrăvit,
cu postav verde-nvelit
și cu sîrmă îngrădit.
Dar înuntru cine șede?
Vro cincizeci de ieniceri,
groși la trup, cărunți la peri,
întrebînd
și ispitind
și pistoale pitulînd... [60]

Chipul monumental al viteazului apare zugrăvit în proporții hiperbolice:

... ăl Vilcan,
puișor de ortoman,
copt la minte, copt la os,
om de treabă și chipos,
ortoman, voinic de frunte,
nalt ca bradul de la munte,
cu mustața-n barbaric
cum stă bine la voinic,
cu chică
-mpletită-n coadă,
cu barbă
ce-n briu o-nnoadă... [61]

Linia colosală a hiperbolei se îmbină măiestrit cu efectul unei plasticizări neașteptate:

... Tănizlav copilul
'Cinge barba cu briul
Și mustăți în varvaric,
Cum stă bine la voinic;
Le sucește,
le-mpletește,
După cap le răsucește;
Le-mpletește după cap
Cum stă bine la dănac;
Cu mustăți
în toate părți,
Ca vrejul de castraveți... [62]

[57] V. pt. aceasta lucrarea noastră: Indice tematic și bibliografic al baladei (sub tipar), în care cercetînd *numai* materialele publicate pînă acum în volume și broșuri (fără publicații periodice) am identificat cele 14 tipuri — la care se adaugă încă patru subtipuri — de subiecte novăcești, trecute sub nr.: 12—15 și 37—46.

Este de menționat că, față de cele în total 18 subiecte identificate de noi, referindu-se la încercarea sa de restaurare a ciclului de balade despre Novac sub titlul: Novăceștii. Fragment de epopee națională, At. M. Marienescu mărturisește că a izbutit să adune 95 variante descoperind 23 tipuri de subiecte (cf. Dr. A. M. Marienescu: Novacescii cinci ani înaintea Academiei Romîne. Timișoara, Tip. Diecesana, 1886, 44—45).

[58] Cf. *Revista de Folclor*, loc. cit.

[59] Cîntece de viteji, 84.

[60] Cf. G. Dem. Teodorescu: Poesii populare romîne. București, 1885, 550.

[61] Ibid.

[62] Cf. Vechi cîntece de viteji, 84.

https://biblioteca-digitala.ro

În temeiul antitezei pe care se plasează de cele mai multe ori structura compozițională a eposului nostru, din ceata cotropitoare turcească se zugrăvește în proporțiile meschine ale unei caricaturi pitice, sub care mînia populară strivește ca într-o ilariantă oglindă de bîlci colosul puterii turcești, turcul mititel:

Turcul mărunțel,
mărunțel și bondocel,
feciorul
lui Ciupăgel
de țipă Giurgiul
de el... [63]
... Vezi, ăl turc cam mititel,
Cu cojocul scurticel,
Mi-e sluga lui Ciupăgel
De teme Diiul de el... [64]

Exagerarea caricaturală în zugrăvirea figurii cotropitorului, prelucrează încă detaliile fizionomiei zmeului din basme în această altă imagine tipică pe care cîntecul o opune vitejiei lui Doicin bolnavul:

Iar Arapu cum erea?
Că mi-e-n trup ca butia,
Capu lui ca feldera;
Învălitoarea capului
Ca rotila plugului;
Ochii-n cap ca strachina,
Nasu lui tot ca plosca,
Buzele,
obezile,
Dinții lui ca secera,
Limba lui ca lopata,
Măsele ca rîșnița,
Picere, tinjelile,
Mîini ca putineiele,
Deștele
ca drugile,
Unghile
ca teslele... [65]

Climatul basmului fantastic, din care germinează eposul nostru eroic cîntat, se face încă puternic simțit în această alăturare a Arapului buzat cu turcul mititel, care amintește paralelismul perechii monstruoase: Zmeu-Statu palmă, din lumea tradițională a basmului voinicesc!

Tătarul mîrzac, înveninată pasăre prădalnică, își are și el caricatura sa, ca spre pildă în acest cîntec al viteazului Radu Calomfirescu:

Pe mă-sa c-o năzărea
Crez, dup-un mîrzac bătrîn,
Cu două fire-n mustață
Și cu trei fire d-în barbă;
În spate mi-e cocoșat
Și-n piept mi-este găvănat,
Parcă-i dracu-mpielițat... [66]

Sau în acest pasaj al cîntecului despre pustiirea Vișinei:

Să vezi, tătarul mîrzac
Cu mazdracul
cît mîrtacul,
În capul mazdracului
Mi-a pus fierul plugului,
Tătărașul dracului... [67]

Urmărind firul logic firesc al desfășurării subiectelor eposului eroic, după ce am cercetat portretul vitejesc și al adversarului cotropitor, se impune atenției noastre șirul cîtorva « momente » tipice esențiale în descrierea încleștării eroice: pregătirea pentru luptă a viteazului (armele sale, calul); goana în întîmpinarea

[63] G. Dem. Teodorescu, op. cit., 562.
[64] Cîntece de viteji, 86.
[65] A.I.F., mgt. 1387.
[66] Vechi cîntece de viteji, 66.
[67] A.I.F., mgt. 1372.

https://biblioteca-digitala.ro

adversarului; provocarea cavalerească a duelului și, în sfîrșit, încordarea luptei propriu-zise.

Iată-l așadar pe Doicin bolnavul pregătindu-se să-și apere sora iubită de lăcomia cotropitorului nesățios care o amenință. După ce de mulți ani armele viteazului bolnav zac în părăsire, el cere « păloșelul de-o sută cincizeci de-oca »:

Așa, bolnav cum era,
Într-o scară se lăsa,
Cu deștiu-ăl mic l-ardica,
În palmă că-l fluștura,
O dată că-l săruta,
Cu el în sus că mi-ș da,
Cu norii l-amesteca,
Ca laptele se făcea,
În palmă că-l prijunea,
La ciochină l-atirna... [68]

Calul, tovarăș nedespărțit, are un rol deosebit în acțiunea vitejească. Iată-l pe tinerelul Moldovean pregătindu-se să înfrunte pe cotropitorul care duce cu sine « în neagra ceaujie » trei singiruri de robi. Calul, însetat de isprăvile vitejiei, își îmbărbătează stăpînul încredințîndu-l astfel că se poate bizui pe ardoarea lui neostoită:

...Moldoveanu d-auzea,
bă săracu! *La inimă că-l durea.*
În picere se scula
Și la cal că năvălea,
Din pripon că mi-l lua,
Cu guriță-l întreba:
— A bre calul, calu mieu,
bă tatăle! *Și-a lu Dumnezău,*
Putea-o-ai la bătrînețe
Ce puteai la tinerețe?
Iară calu că-i spunea:
— Moldovene dumneata,
De stătuși dă mă-ntrebași
Cu-adăvăru spune-ți-aș:
Ce puteam la tinerețe,
Șapte părți la bătrînețe
bă! *Căci cînd eream tinerel,*
Tinerel
și mititel,
Mi-era carnea
ca roaua,
'N vine n-aveam nimica,
Măduva ca stredia,
Dar acum, la bătrînețe,
Mi-este carnea ca vînju,
Măduva tot ca fieru,
Vîna mi-e ca oțălu,
Coada-n drum ca fulgeru,
Cum mi-o gîndi stăpînu!... [69]

Iată-l și pe bătrînul Novac grăbindu-se să alerge în întîmpinarea Cadiului, care a prins la mare strîmtoare pe neastîmpăratul Gruia, silind să-i ia capul:

... De la masă se scula,
'N grajd de piatră că-m intra,
Peste toți hații căta,
Nici un hat că nu-i plăcea!
Și luă pe Galbina,
Savai muma haților,
Cărătoarea banilor,
Umplutura pungilor,
'Nșelătoarea domnilor...
Și pe ea încăleca
Fără friu și fără șea,
Numai cu piedeca-n gură,
Galbina fuge nebună
Parcă-m este-o neagră ciumă...
Unde Galbina-i călca,
Gropi de casă se făcea,
În urmă i s-astupa,
Niminea nu i-o prindea... [70]

În sfîrșit, lupta viteazului cu vrăjmașul se desfășoară plină de un neîntrecut avînt, la înălțimea celor mai pilduitoare modele ale eposului tuturor timpurilor. În preajma încleștării finale, nobila mînie care însuflețește înverșunarea eroului cunoaște atît formalitatea « provocării » adversarului în cadrul celui mai desăvîrșit cavalerism, cît și momentul perfidiei minciogului care asigură prăvălirea

[68] Vechi cîntece de viteji, 75.
[69] A.I.F., mgt. 1379.
[70] Ibid., mgt. 1152 și 1387.

https://biblioteca-digitala.ro

dușmânului din goana amețitoare a turnelului spectaculos. Îndemînarea loviturii fulgerătoare de spadă este fără greș:

... Cu bună ziua că-i da:
— Bună ziua, măi harape!
— Mulțumesc, nene Doicine!
— Ce-ai cătat în țara mea,
De mi-ai prăpădit lumea?
— Bob năut și mărgărit,
Eu am crezut c-ai murit
Io p-aicea d-am venit.
Vin' la masă să mîncăm
Și-amîndoi ca să-nchinăm!
— Măi harape, măi buzate,
Că nu-m scrie pravila
Să mănînc la masa ta,
Dă-te-ncoa, la mîna mea!
Ori în săbii ne tăiem,
Ori la luptă ne luptăm,
Ori cu hații ne-ntrecem?
Și harapu se-nvoia,
La-ntrecere se punea:
Dete scară lîngă scară
Și dălog lîngă dălog,
Amîndoi mîna cu foc;
Și-un hotar că mi-ș punea,
Dar gonea,
da' nu glumea...
Iar Doicin sta
de striga:
— Măi harape, măi buzate,
Nu vezi, chinga ți s-a rupt,
Pofilu ți s-a slăbit
Juratule! *Nu ți-e frică de trîntit?!*
Iar arapu ce-m făcea?
Capu-n jos că mi-ș muia,
La chingă de se uita.
Iar Doicin ce mi-ș făcea?
În două scări se opintea,
Cînd cu paloșu că da
Îi lua gîtu cu spata,
Cu trei coaste-alături ea,
Cu oblincu de la șea,
Cît dete de necăjit,
Pică paloșu-n pămînt,
Mi s-a dus pînă-n mănunchi,
Scoase-o brazdă ca de plug... [71]

Alteori viteazul ține piept cu puteri omerice valului vrăjmaș. Șiret pîrcălabul:

Avea săgeata
Cît lopata,
Arca cît cobilița!
Punea săgeț' cîte doo,
Dobora tătari tot noo.
Veni soarele la prînz,
Îi fu brușala cu ris;
Veni soarele-n amiaz,
Nu măi știa de năcaz;
Cînd fu soarele-n chindie,
Dobori optzăci de mie... [72]

Viteazul se poartă pe cîmpul de luptă cu siguranța și cu îndemînarea de la munca cîmpului:

... Unde-i tăia rar, grinește,
Și-i grămădește
clăiește,
Șade jos și hodinește!... [73]

Optimismul biruinței finale asupra dușmanului se face în cele din urmă simțit, cu toată greutatea încleștării:

...Vezi, ca vîntul viforit,
Cînd bate-n măr înflorit
De-i zguduie crăcile,
De-i scutură frunzele,
Frunzele
cu florile,
Așa cad celmelele
Și rămîn trupurile.
Stau tătarii jos trîntiți
Vezi, ca buștenii pîrliți,
Ca bivolii nămoliți... [74]

În ce privește tehnica compozițională a eposului, o viguroasă notă de umor sănătos colorează pe alocuri în încheierea cîntecului patosul vitejesc atît de

[71] Ibid., mgt. 1387.
[72] Cf. Monografia județului Dolj tipărită sub îngrijirea d-lui Dr. C. S. Nicolăescu-Plopșor. Izvoare folklorice, vol. I, partea a II-a, 108.
[73] Cîntece de viteji, 65.
[74] Cf. N. Păsculescu: Literatură populară romînească. București, 1910, 222.

https://biblioteca-digitala.ro

autentic, descreţind fruntea şi deschizînd zăgazul buzelor încleştate de emoţie ale ascultătorului, spre a lăsa să izbucnească rîsul ce striveşte cu totul pe adversar sub puterea momentului eroi-comic:

... La bătaie se lua
Pe gheaţă
rîşneaţă,
Pe gheaţă de hareşteu.
Cite paloşe venea,
Tot în cizmă răzima...
Dacă vedea
şi vedea,
Dosul la un gard că da,
Cizma din picior scotea,
Ca de ciini se apăra...
Mina pe-o proptea punea,
Din pămînt că mi-o scotea
De trei palme voiniceşti,
Dar din cui că nu putea...
Şi lăsa cu jurămînt:
Cine-o mai face garduri
Să nu mai puie proptele...
Adevărat, să se puie
Dar să nu se prinză-n cuie;
Să se prinză din nuia
C-aşa e dastonia,
Că dacă propteaua scotea,
Pe toţi, vere,-i prăpădea!... [75]

Cunoscînd cele de mai sus, vîna epică a poporului nostru viteaz, însufleţit de năzuinţa arzătoare spre libertate a unui puternic patriotism, apare cu pregnanţă, fără a mai lăsa temei îndoielii lipsite de obiect asupra existenţei şi valorii artistice a eposului nostru eroic, bogat şi plin de autenticitate istorică.

De aceea optica întunecată « anistorică » a gîndirismului nu poate izbuti să contrazică lumina adevărului obiectiv, de vreme ce înseşi consideraţiile abisale ale « spaţiului mioritic » se văd silite să se cufunde în impasul propriilor lor contradicţii. Referindu-se tocmai la perioada de înflorire a eposului vitejesc, *L. Blaga* scria: « Poporul românesc « boicotînd istoria » se retrage, mocnind interior, într-o viaţă de tip organic; aceasta nu împiedică deloc ca arta ţărănească, arhitectura de sat, poezia şi cîntecul popular, să trăiască chiar un timp de frumoasă eflorescenţă, într-o epocă pentru ele « anistorică » [76].

Aceste consideraţii contradictorii izvorăsc desigur din falsa perspectivă sub care este privit poporul, adevăratul făuritor al istoriei şi al tuturor bunurilor culturale. De altfel, ce mai rămîne oare din pretinsul « boicot al istoriei », cînd însuşi L. Blaga se vede silit să observe, deşi cu toată rezerva, la distanţă de numai două pagini: « Se pare însă că poporul păstrează într-un fel şi în această epocă un « dor » de « istorie »: viaţa şi faptele haiducilor le ţine loc de istorie şi de epos. E timpul în care înfloresc baladele haiduceşti... » [77].

Într-adevăr, paralel cu lupta necurmată, de veacuri, împotriva cotropitorului, din ale cărei împrejurări şi năzuinţe au izvorît cîntecele vitejeşti, în condiţiile istorice ale feudalităţii masele populare susţin o necontenită luptă de clasă, împotrivindu-se din ce în ce mai hotărît în istorie urgiei tot mai apăsătoare a lăcomiei de biruri şi îndatoriri, impuse de domni şi boieri. Exerciţiul îndelungat al luptei mărunte, de ceată, cu cotropitorul a creat haiducia balcanică din ale cărei glorioase tradiţii se dezvoltă îngemînat haiducii români ce pornesc cu ceata înarmată să răspundă împilării feudale, răzbunînd samavolnicia stăpînilor şi cercînd dreptatea armelor la adăpostul codrului. Înveşmîntat cu aureola hiperbolică a eposului, haiducul, luptător împotriva domnilor şi boierilor, devine treptat versiunea răsunătoare, « de clasă », a viteazului luptător împotriva cotropitorului.

[75] Vechi cîntece de viteji, 66. (V. şi Gr. G. Tocilescu: Materialuri folkloristice. Bucureşti, 1900, 59, în alt context).
[76] Cf. Spaţiul mioritic. Ed. II-a. Bucureşti, 1937, 197.
[77] Ibid., 199.

https://biblioteca-digitala.ro

În cursul secolelor al XVII-lea pînă la al XIX-lea, înflorește astfel un epos nou de o neasemuită bogăție și varietate regională. Nenumărați eroi locali se învrednicesc de răsunetul epic, uneori foarte concret, al unor isprăvi reale din care fantezia artistică a creației colective abia prididește să prelucreze o mică parte spre a dobîndi temeinice generalizări. Izbucnind aproape o dată cu chiotul luptei, cîntecul haiducesc, încărcat adeseori de un realism nemijlocit, se înfățișează plin de spontaneitatea luptei de hărțuială și de urmărire pe care o oglindește. Istețimea, viclenia, curajul și îndemînarea fulgerătoare, sînt calitățile de căpătîi ale unei lupte crude, lipsite de pitorescul grandios al eposului voinicesc și vitejesc, ale cărui fapte se petrec în cîmp deschis. În schimb, peripeția aventurii și a curajului nesleit, îmbinată cu verosimilul unor fapte adeseori reale, petrecute pe poteci răzlețe de codru, la drumul mare sau în cursul unor vijelioase descinderi nocturne, sporesc interesul maselor pentru cultivarea cîntecului haiducesc, plin de conținut epic pozitiv.

Baladele: *Corbea*, *Miu haiducul*, *Mihu copilul* și *Toma Alimoș* ocupă un loc aparte în repertoriul haiducesc. Prin conținutul și faima lor clasică, acestea sînt negreșit printre cele mai vechi și mai prețioase piese ale epocii haiduciei.

Mai întîi Corbea și Miu se răfuiesc cu însuși domnul țării, un pretins « Ștefan Vodă », în care, după sugestia lui Alecsandri, s-a căutat zadarnic identificarea istorizantă a lui... Ștefăniță! Mai curînd însă decît orice prototip istoric real, acesta rămîne cu desăvîrșire o generalizare artistică, imagine tipică a feudalului pe care mînia populară îl strivește sub disprețul haiducesc. Viclenia și bărbăția sînt armele prin care haiducul ocolește prigoana domnească, dînd o lecție de neuitat stăpînilor: domn și boieri. Haiducul se salvează prin viclenie de sub ochii uimiți ai curtenilor iar domnul — cel mai mare dintre boieri și principalul dușman — își primește totdeauna pedeapsa, care e numai o mică sperietoare și o răsunătoare umilință înconjurată de rîsul dezlănțuit al poporului, alteori chiar o dureroasă răzbunare ce lovește cu cruzime, la adăpostul nopții, în însuși vlăstarul domnesc...

Figura Corbei apare în genere ca tipul eroului de esență democratică, scăpat de prigoana înfricoșătoarei temnițe feudale. Viteazul se salvează sărind cu calul zidurile curții, sub ochii uluiți ai lui vodă și ai curtenilor, adunați să privească măiestria cu care Corbea își poartă fugarul ce nu se lasă domolit de oamenii domniei. Cercetarea comparativă a numeroaselor variante ale baladei, lasă însă să se întrevadă destul de limpede că « versiunea » Corbea-haiduc poate fi numai adaptarea la epoca haiduciei a unei teme mai vechi, în care prigonitul, el însuși un feudal, se înfățișează ca un curtean uneltitor, pretendent la domnie. Pofta de tron l-a făcut să cadă în bezna temniței domnești, din care se salvează prin viclenie îmbrăcînd și hainele lui vodă...

La rîndul lui, Miu, în toate variantele haiduc, lasă și el să se întrevadă dincolo de pitorescul fabulei epice situația tipică a unui curtean răzvrătit, care a luat calea codrului. (Sora lui, Calea, e încă paharnica domnului !).

Față de încercarea lui D. Caracostea de a contesta cu totul « istoricitatea » acestei balade [78], mai presus de argumentele pe care D. Caracostea le-a adus

[78] Cf. *Rev. Fund.*, X (1 943), nr. 4, 3 - 23 și nr. 6, 483 — 484 (reluare a observațiilor din articolul: Un examen de conștiință literară în 1915. *Drum Drept*, XI (1916), 22 — 320 pass. și a celor din cursul univeristar despre Balada poporană romînă din a. 1936/1937).

https://biblioteca-digitala.ro

spre a arăta că în structura sa epică balada Miului ar putea izvorî din « elemente de fantezie care circulă în folclorul universal, nu poate să aibă un substrat istoric, necum unul care purcede de la o anumită figură » [79], noi considerăm că dincolo de pretinsele asemănări tematice sezisate de D. Caracostea, această baladă, una dintre cele mai vii, mai cunoscute și mai gustate și azi, în Oltenia și Muntenia, își poate trage seva democratică viguroasă din anume situații istorice ce ne îndreaptă atenția cu toată probabilitatea către epoca răscoalei seimenilor domnești din mijlocul veacului al XVII-lea. Relatările cronicarilor munteni despre marea învolburare socială prilejuită de revendicările « pretorienilor turbați » [80], care au tulburat cu atîta semeție ultimele zile ale domniei lui Matei Basarab împingîndu-l în cele din urmă pe vodă Constantin Șerban să purceadă la lichidarea lor, ne dau temei să afirmăm cu încredere că balada « haiducului » Miu nu este străină în esența sa ideologică de vremea înverșunării cu care curtea domnească urmărește, timp de doi ani, lichidarea cetelor risipite de seimeni și dorobanți, după bătălia de la Șoplea, cînd, asemenea Miului înfruntînd pe vodă, travestit în cioban zdrențuros, « dorobanții și seimenii își lepădă hainele cele vinete și să îmbrăca în ferfenițe reale, și jura că nu sînt dorobanți » [81].

De altfel cîntarea Miului apare ca una dintre cele mai autentice și mai expresive creații ale epicii noastre haiducești. Măiestria artistică cu totul deosebită a acestei balade, îmbină în chip admirabil patosul eroic cu ridicolul și sarcasmul unor situații eroi-comice, dînd o mare expresivitate, vioiciune, vervă și culoare poetică versului popular. Viclenia, curajul și iscusința haiducului răstoarnă cu o mare dibăcie cursa pregătită de domnitorul, pornit împreună cu curtenii săi să-i facă « vînătoare » Miului, în cea mai rușinoasă umilință, în fuga disperată a voievodului prin hățișul codrului, cînd haiducii se prefac a-l face scăpat:

... Drumul lui Ștefan că-i da:
Cînd ieșea la drum bătut,
C-un car de curpeni la git;
Dar prin cring ce-o fi mai rupt,
Numai dracu l-a știut!...
Dale Miu că striga:
— Dale, doamne Ștefan Vodă,
Na-ți barda de-ți fă colnic!
— Las' că fug eu ca pe cîmp...
Haiducește, vere, -n pace,
Domnia n-are ce-ți face!... [82]

---

[79] Cf. *Rev. Fund.*, X (1943), nr. 6, 484.

[80] N. Iorga: Socotelile Brașovului și scrisori romînești către Sfat în sec. al XVII-lea. București, 1899, 89 (Memoriile Academiei Romîne, S. II, T. XXI).

[81] Cf. Constantin Căpitanul: Istoriile domnilor Țării Rumânești. *Magazin istoric pentru Dacia*, I, 312. În legătură cu evenimentele acelei vremi, v. ibid. 303—312 pass.; cf. și: cronica lui Stoica Ludescu, ibid., IV, 327—342 pass.; Miron Costin: Letopisețul Țării Moldovei ed. critică de P. P. Panaitescu. București, 1944, 174—183 pass.; N. Iorga Răscoala seimenilor. București, 1910 (Mem. Acad. Rom., S. II, T. XXXIII); N. C. Băjenaru: Răscoala seimenilor. *Arhiva* din Iași, XXXII (1925), 111.

Interesante și prețioase sugestii istorice se află și în doc.: Arh. St., Măn. Arnota: XVIII, 9/1654 sept. 5; 11/1655 apr. 8; Măn. Brîncoveni: XXV, 53/1655 apr. 22; Acad. R.P.R. CXCVII, 187/1655 iunie 28.

Un deosebit de interesant « Mihu căpitan de Budeasa » apare în doc.: Arh. St., Ep. Argeș LXIX, 14/1656 martie 9 și Măn. C. Iung LXVI, 29/1657 ian. 7.

V. și B. P. Hasdeu: Împăcarea lui Constantin-vodă cu semenii în 1656. *Traian* diaru politicu, litteraru, sciințificu și industrialu, I, nr. 1/16. IV, 1869, 4, unde în finalul documentului de pocăință, din 17 aug. 1656, între cei subscriși apare și un Mihul (cf. și N. Iorga: Studii și documente. IV, 37—43).

[82] Vechi cîntece de viteji, 103.

https://biblioteca-digitala.ro

Către aceeași epocă istorică ne îndreaptă stăruitor privirile și balada celuilalt Mihu, « copilul » — « Cobiul ».

Interpretarea pe care *Th. Speranția* a dat-o acestei balade, în spiritul « școlii mitologice », dincolo de nedumerirea pe care o iscă, nu merită astăzi mai mult decît zîmbetul nostru indulgent ! [83]

De asemenea, opinia din treacăt emisă de *N. Iorga*, considerînd că balada « ne-ar trimite la vremi de anarhie în care « viteji » romîni și unguri se loviau prin poiene, deci la năvălirea lui Gabriel Bathory în 1610—11 la noi, împotriva lui Radu Șerban » [84], ni se pare mai puțin verosimilă decît referirea noastră la aceeași epocă a lichidării seimenilor răzvrătiți. Într-adevăr, cercetînd sîmburele tematico-ideologic al variantelor, dușmănia și lupta lui Mihu cu Ianoș oglindesc cu toată probabilitatea în tradiția haiducească mai curînd vreun episod de neuitat răsunet tradițional, din acțiunea sistematică de urmărire a seimenilor risipiți, care « se ascundea pen mărăcini, pen crînguri » [85]. Nu este de loc de trecut cu vederea că *Ianoș* Böros, căpitan de cătane al craiului Rákoczy, cu cei 2000 de ostași lăsați de voievodul ardelean la dispoziția lui Constantin Șerban după bătălia de la Șoplea, a avut un rol însemnat tocmai în această vreme.

În sfîrșit, balada lui Toma Alimoș, cu tot prestigiul eroului, devenit unul din cei mai cunoscuți ai baladei noastre populare datorită mai cu seamă des repetatei publicări a versiunii lui Alecsandri, timp de peste 80 de ani, în manualele școlare, apare numai pe alocuri ca o piesă încorporată repertoriului haiducesc. De altfel chiar în versiunea lui Alecsandri, Toma este « boer » din țara de jos iar Manea « hoțoman » ! Conținutul variantelor celor mai autentice ale acestei balade ne determină să socotim însă că balada reflectă mai curînd decît orice o temă de domeniul vieții păstorești. Mînia perfidului Manea se alimentează de fapt din pricinile luptei pentru pășunat:

— Ce ne calci moșiele
Și ne strici finețele?

— întreabă amenințător, aproape în toate variantele, Manea spre Toma. Pe de altă parte, dincolo de categorisirea socială atît de sumară a epitetului concis: boier, haiduc (Toma) — respectiv hoțoman, stăpînul moșiilor (Manea), atît Toma cît și Manea apar cel mai adesea zugrăviți sub cea mai autentică înfățișare păstorească:

... Cu cojoc mare, mițos,
Cu cojoc întors pe dos...

De aceea balada Tomei nu aparține decît tangențial haiduciei, prin unele variante și interpretări accidentale, care merită totuși a fi ținute în seamă. Conflictul poetic cu caracter eroic, datorită confruntării esențiale între cavalerismul Tomei și perfidia Manei, ca și numeroasele legături prin care păstoria are în

[83] « Lupta lui Mihu cu Haraminii este lupta lui Osiris, cu cei ce l-au ucis. Ianoș Ungureanul reprezintă pe Set »! — Și D. Caracostea are dreptate să observe: « Păcat numai că acest presupus Set, ucigașul, este el cel ucis de Mihu în luptă dreaptă! » (cf. Balada... Curs univ., 521).

[84] Cf. N. Iorga: Balada populară..., 39.

[85] Cf. cronica lui Constantin Căpitanul, loc. cit. 311.

https://biblioteca-digitala.ro

folclor contingențe cu haiducia [86], au mijlocit asimilarea stăruitoare a acestei balade repertoriului haiducesc. Conținutul inițial păstoresc al baladei se impune însă cu necesitate chiar la cea mai sumară confruntare a variantelor.

După cele patru piese de bază ale haiduciei, urmează un lung șir de eroi ai luptei sociale pe care creația orală și tradiția cîntecului epic îi scoate la lumină din anonimatul istoriei, înveșmîntîndu-i cu titlul glorios de fruntași purtători ai luptei de clasă a maselor: *Golea*, *Stanciu al Bratului*, *Busuioc*, *Bujor*, *Iancu Jianu*, *Gheorghelaș* și ceata vitejilor mai noi, din epoca începuturilor capitalismului: *Ion ăl Mare*, *Radu Anghel* ș.a. *Pintea*, *Darie* și *Vili* se învrednicesc de asemenea de o largă faimă haiducească la capătul de nord al țării.

Cîntecele oglindesc amploarea pe care a căpătat-o lupta de clasă, în năvalnica ieșire la codru a cetelor înarmate:

Pe munți, vere,
pe munți, dragă,
pe munții de siminici
vine-o ceată de voinici,
de voinici
și de haiduci,
tot voinici tomnatici
vin pe cai sălbatici,
grași
la falcă,
roși
la ceafă... [87]

Urmele descrierii vechilor cete de codru, în care era vorba de « haraminii » și de « levinții » secolului al XVII-lea, de ceata lui Ianoș:

tot cu voinicei,
voinici levinței,
cincizeci fără cinci,
patruzeci și cinci,
străini de părinți
de cînd ereau mici,
voinici rași la falcă,
ce mustăți înnoadă
împletite-n coadă
tocmai după ceafă,
cu paloșe-n bolduri
lăsate pe șolduri,
cu căciuli moțate,
cu moțuri vărgate,
lăsate pe spate... [88]

răsună prin puterea « clișeului » tradițional în această descriere a cetelor mai noi, pe care le ridică Stan al Bratei, în balada Golei:

cincizeci voinici că strîngea,
cincizeci, măre, fără cinci,
tocmai patruzeci și cinci,
tot voinici
d-ai Oltului,
cum îi place
codrului,
cum nu-i vine
cîmpului:
lungi
de mînă,
tari
de vînă,
tot porniți pentru pricină;
lungi
în coate,
lați
în spate,
cu hangere
ferecate;
cu mustața-n barbaric,
cum stă bine
la voinic;
cu mustață
cît o coadă,
două la ceafă
le-nnoadă
și face nodul cît pumnul
de se sperie păgînul,
de-și face cruce creștinul... [89]

[86] V. prețioasele indicații ale lui O. Densușianu în legătură cu aceasta, în Viața păstorească în poesia noastră populară. II. București, Casa Școalelor, 1923, cap. « Ciobănia și haiducia », 9—36.

[87] Cf. G. Dem. Teodorescu, op. cit. ,588.

[88] Ibid., 497.

[89] Ibid., 585.

https://biblioteca-digitala.ro

Avîntul pe care l-a căpătat haiducia face ca în rîndul cetelor să păşească cu înflăcărare şi figura de amazoană vitează a Voicăi:

Să vezi, Voica, fată mare,
De umblă pe hat călare,
Înconjurată de pistoale
De lucesc ca sfintul soare,
Cu şeapte coade pe spinare
Înţăsate de parale,
Tot parale turalii,
Luate de la agii,
Socotite de zapcii... [90]

Apariţia marţială a Voicăi — Voichiţa Bălaca, grăieşte bogat de rosturile istorice ale unei vremi de sporită conştiinţă socială. În procesul ascuţirii luptei de clasă, Voica, sora haiducului Stanciu, capătă un rol activ în lupta haiducească. Ea stă de veghe rezemată în flintă păzind tihna cetei care benchetuieşte, apoi, cînd gloanţele poterăşilor ameninţă ceata, Voica este cea care umple de spaimă pe poterăşi punînd în încurcătură pe Căpitan Balaura, şeful poterăşilor...

Încleştarea de clasă a sporit, s-au schimbat vremurile cînd Calea, sora Miului, zăbovea încă slujnică timidă umplînd paharele stăpînilor, furişîndu-se doar pe înnoptate la cete spre a duce veste de cele ce pun la cale stăpînii! Din asemănarea vechiului portret al paharnicei Calea, soră de haiduc, lipsesc tocmai pistoalele care înarmează mîna voinică a Voicăi:

... Sirioara Miului,
Paharnica domnului:
Dare-i Calea, fătă mare,
Cu trei coade pe spinare
Taxadite de parale... [91]

De aceea, în timp ce Miu îşi trimite încă înapoi, la curte, sora slujnică:

— Dale, Caleo soru-mea,
Nu purta tu grija mea
Şi poartă, geană, pe-a ta,
Că eu-îs Miu, bală de drac,
De-i dau domniei de cap... [92]
... Du-mi-te, neică, -ndărăt,... [93]

Stanciu se bizuie deplin pe bărbăţia Voicăi, ca pe un desăvîrşit tovarăş de ceată:

Foiţic' a bobului,
Sus, în plaiul muntelui,
La circiuma Radului,
La otacul Stanciului,
Şăd băieţii Bratului
Şi-ai Dobre Ploscarului,
Ion al Sărarului,
Copilaşii dracului!
Ei bea şi să-nveselesc,
Din pistoale slobozesc
Şi din pahare plesnesc,
De nimica nu grijesc!
Foiţică ş-o lalea,
Streaja cin' le străjuia?
Săvai Voica Bălaca,
Care-a-mprăştiat ţara
Şi-a speriat domnia... [94]

Temeiurile sociale ale luptei haiduceşti, în condiţiile ascuţirii luptei de clasă şi ale creşterii nivelului politic al maselor, ridică pe o treaptă nouă calitatea artistico-ideologică a eposului tradiţional. Măreţia imaginii artistice a haiducului, erou al maselor, luptător activ în procesul împotrivirii de clasă, se amplifică prin puterea hiperbolei epice, îmbogăţind tradiţia cîntecului epic cu un conţinut

[90] N. Păsculescu, op. cit., 239.
[91] Vechi cîntece de viteji, 99.
[92] Ibid., 100.
[93] N. Păsculescu, op. cit., 231.
[94] Ibid., 239.

https://biblioteca-digitala.ro

viu și mobilizator. La valoarea artistică a imaginilor voinicești și vitejești de odinioară, se adaugă răsunetul răscolitor al îndemnului direct și răspicat la luptă:

— Haideți, frate, după mine
Să vărsăm singe de ciine,
Că ăs'ciine de ciocoi,
Cît o ședea el la noi
Nu mai năjim car cu boi,
Nici în obor zece oi;
Că ne-a uscat ciinele,
Plătim și urzicele!
Pentru-o oală de urzici
Mi-a luat vaca din gîrlici.
Pling copiii pe bordei
Că n-au lapte-n putinei,
N-au de dulce
să se spurce,
Nici pătură să se culce.
Că ne-a uscat ciinele
Tot plătindu-i clăcile,
Plătim și urzicile!... [95]

Momentul tradițional al provocării la luptă, din vechiul epos eroic, capătă rezonanțe noi:

— Căpitane Palada,
Nu-ți mai prăpădi iarba
Că d-oi sta, m-oi mînia
Și-oi pune mîna pe durda
Și-oi turna iarba cu poala,
Gloanțele cu palașca
Și mi-oi bate cu măciuca,
Niminea n-ăți rămînea!... [96]

De asemenea, înverșunarea încleștării în luptă a adversarilor de altădată se zugrăvește astfel în condițiile istorice noi ale luptei cu poterașii:

Busuioc se necăjea,
Punea mîna pe durda,
Torna iarba cu poala,
Gloanțele cu palașca
Și mi-o bătea cu măciuca,
La obraz o ridica,
Patruzeci că-mi dobora,
Uliță prin ei făcea... [97]

În sfîrșit, din temeiurile procedeelor tradiționale ale caricaturizării hiperbolice a adversarului răsar imagini noi, în care verva umoristică își păstrează rosturile ei optimiste încărcate de un nou conținut:

Căpitanu cel pletos
Fuge pe su' munte-n jos,
Ca un ciine viermănos
De frica lui Busuioc!
Toată potera fugea,
D-o cătană rămînea,
Se lua steagu după ea,
Busuioc așa-i grăia:
— Hai tu, neică cătăniță,
Na-ți la neica gloanțele
Și-ți umple pistoalele
Și ți le sloboade-n mine,
Să ai la Banu ce spune!
Pistoalele le umplea
Și-n Busuioc slobozea.
Dar Busuioc ce-mi făcea?
Gloanțe-n mînă prijinea
Și din gură-așa-mi grăia:
— Hai tu, neică cătăniță,
Na-ți la neica gloanțele
Și-ți umple pistoalele,
Ți s-o-ntîmpla vreo-ntîmplare,
Te-o lua cineva la goană,
Să nu-mi fii cu arma goală!
Căpitanului să-i spui:
De l-oi prinde-n vînătoare
O să mi-l fac bucăcioare,
Să-i dau carnea ciorilor
Și oasele ciinilor,
Capu să-i pîrlesc pe foc,
Să știe de Busuioc... [98]

Nenumărat este, pe plan local, rîndul haiducilor mărunți ce își au cîntecele lor mai puțin vestite: Ilie Haită, Pătru frunte-lată, Păun, Radu Grosanu, Coman, Muscu *(Oltenia);* Bolbocean, Botea, Cernea, Răducanu, Petru, Stan, Serdariu

[95] Cf. *Izvorașul*, XVI (1937), nr. 5, 185.
[96] Ms. Pr. T. Bălășel (balada Busuioc).
[97] Ibid.
[98] Ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

(Muntenia); Codău, Nedea, Coste, Iorgovan, Iancul, Lupul, Velea, Stanciu, Răscolman, Bugean, Vasile cel mare, Rădișor, Buflea, Nistorel, Mnihăiță, Costin, Călinaș și Arsinel, Voicu, Ilie și Bargan, Naftal, Necșan, Hatmană, Băltișăl, Floria, Pantelimon *(Moldova);* Cetan, Stolnicel, Radu, Budiu, Dăian, Cercel *(Ardeal);* Harambașa Hănțilă, Mantu *(Banat).*

Din graba scornirii de cîntec, procesul tipizării artistice al creației colective se oprește la faza începuturilor generalizării. Individualitatea istorică concretă a eroului devenit personaj epic apare precumpănitoare. De aceea cîntecul rămîne adesea factice, lipsit de un răsunet larg și durabil.

De altfel, pe măsura apropierii de contemporaneitate, vremea patosului eroic amplu și generos a apus. Tendința tot mai accentuată a *dispariției legice a eposului* [99] face loc concentrării crescînde a cîntecului lirico-narativ, căruia îi aparțin cei mai mulți dintre haiducii mărunți.

Într-adevăr, paralel cu trecerea la formele de viață ale orînduirii burgheze, în cadrul dezvoltării continue — oricît de lente — a culturii populare, în cursul acestei perioade istorice rostul dezvoltării vechiului epos eroic e depășit de noul conținut istoric-dezvoltat al vieții social-economice a maselor, care își caută în chip firesc alte forme pentru exprimarea artistică a realității.

Considerînd acestea, pe bună dreptate *K. Marx* se întreabă: « Mai este oare posibilă concepția despre natură și despre relațiile sociale care stă la baza imaginației, și deci a artei grecești, de îndată ce apar selfactoarele, trenurile, locomotivele și telegrafia fără fir? Cum poate fi comparat Vulcan cu Roberts et Co., Jupiter cu paratrăznetul și Hermes cu Crédit Mobilier?... Pe de altă parte: Poate oare exista un Achile în epoca prafului de pușcă și a plumbului? Sau, în genere, Iliada în epoca presei sau chiar a mașinii tipografice? Nu amuțesc oare cîntul și cuvîntul și muza în mod necesar odată cu presa tipografică, nu dispar deci condițiile necesare ale poeziei epice? » [100]

Aceste prețioase indicații ale lui K. Marx ne arată de ce, o dată cu pierderea treptată a sensului vechilor reprezentări despre natură și societate izvorînd din condițiile înapoierii culturale ale trecutului îndepărtat și din frămîntările epocii feudale, în noile condiții istorice ale epocii burgheze *cîntecul propriu-zis* (cîntecul liric și lirico-narativ), avînd adesea un caracter răspicat revendicativ de luptă economico-socială, dobîndește preponderență devenind, prin toate calitățile lui, genul principalei forme de exprimare a năzuințelor și concepției despre lume a poporului. « În felul acesta, dispariția legică și necesară din punct de vedere istoric a bîlinei nu este o dovadă a slăbirii creației artistice a poporului. Funcțiile eposului eroic trec o dată cu dezvoltarea istoriei asupra altor genuri » — observă cercetătorul sovietic *V. I. Propp* [101].

În aceste condițiuni, fiind de fapt depășit de însuși conținutul dezvoltării vieții economico-sociale, eposul apune treptat. Vechile cîntece bătrînești supraviețuiesc încă o vreme, în cadrul ritmului mai lent al evoluției generale a fenomenelor de suprastructură, pînă ce vor deveni cu totul un fapt de domeniul moște-

[99] Cf. V. I. Propp: Eposul eroic rus, 490 ș. urm.

[100] Op. cit., 28.

[101] Etapele principale de dezvoltare ale eposului eroic rus, 32. « Eposul dispare nu pentru că poporul a devenit mai puțin talentat și nu mai este capabil să înțeleagă, să prețuiască și să dezvolte eposul creat chiar de el. Eposul dispare pentru că o nouă epocă cere cîntece noi. » (idem: Eposul eroic rus, 506).

https://biblioteca-digitala.ro

nirii culturale, cu toate consecințele de natura preluării critice ce decurg din aceasta. Sensul valorii tradiționale a eposului eroic ca moștenire prețioasă a trecutului se conturează paralel cu fenomenul desuetudinii și dispariției sale treptate din circulația folclorică vie.

Observațiile lui K. Marx despre arta și epopeea elină, ca fiind « legate de anumite forme de dezvoltare socială » se aplică astfel întru totul și cîntecelor noastre bătrînești, despre care se poate spune cu însești vorbele lui K. Marx: « că ele ne mai produc încă și astăzi o plăcere artistică și că mai contează în anumite privințe ca norme și modele inegalabile » [102].

Referindu-se la « procesul treptat de moarte a eposului », *V. I. Propp* observă: « Se poate spune că o dată cu dezvoltarea relațiilor capitaliste, dispariția eposului merge în ritm accelerat... Poezia nouă, poezia creșterii năzuințelor revoluționare ale poporului, se creează în cadrul unor forme artistice cu totul diferite. Ultima etapă în dezvoltarea eposului este etapa contemporană. În mediul țărănesc, eposul în mod legic încetează de a exista. El nu poate fi reconstituit, cum nu poate fi reconstituită poezia clasică. Cu toate acestea eposul intră într-o fază nouă a vieții sale. Păstrat cu grijă în ultimele sale rămășițe, studiat activ de instituțiile academice, de scriitori, școli superioare, școli medii, de mii de cititori individuali, el devine un factor al culturii socialiste, alături de operele clasicilor literaturii » [103].

De la tribuna Congresului al IV-lea al slaviștilor, *V. I. Propp* afirma că « eposul național este unul dintre factorii cei mai importanți ai unei culturi cu adevărat populare » [104] iar *M. Braun* observa că « sarcina principală a acestei poezii este să educe, să dezvolte și să mențină « spiritul eroic » în acel sens deosebit în care el a fost înțeles în societatea patriarhală care a creat această poezie » [105].

Expresie artistică a năzuințelor istorice ale poporului spre eliberarea de sub imperiul forțelor oarbe ale naturii, de sub jugul cotropitorilor și al dușmanului de clasă, cîntecul bătrînesc proslăvește curajul eroic, avîntul în luptă, dragostea de patrie, biciuiește trădarea și lașitatea și inspiră optimismul și încrederea în biruința finală. Rolul activ-mobilizator și etic-moralizator al baladei apare astfel evident, cîntecul epic constituind o adevărată școală a avîntului bărbătesc, educînd prin lecția luminoasă a patosului caracterelor tipice zugrăvite în împrejurări tipice.

Considerînd în ansamblu valoarea artistică și ideologică a cîntecului nostru bătrînesc, este firesc că, deși prin cele mai însemnate realizări ale sale el reprezintă un bogat capital de tradiție majoră, el nu poate fi lipsit de scăderi inerente, datorită însăși mărginirii istorice, a epocii și diversității locurilor și mediilor sociale din care provin « variantele ». Vechi elemente mistico-superstițioase, unele poziții confuze în cadrul luptei de clasă, anume devieri șovine, mărturii ale unei mentalități înapoiate care apar uneori chiar și în cele mai bune variante, sînt consecința istorico-obiectivă a condițiilor de viață economice, sociale și culturale ale maselor populare, veacuri de-a rîndul ținute în întuneric de cotropitori și exploatatori. Postulatul teoretic al cercetării concret-istorice a folclorului

---

[102] Op. cit., 29.
[103] Op. cit., 32—33.
[104] Ibid., 21.
[105] Op. cit., 1.

https://biblioteca-digitala.ro

implică necesitatea metodologică de a considera un cîntec bătrînesc prin toate variantele sale. Studiul critic-comparativ al variantelor poate să pună în lumina cea mai deplină calităţile artistice şi ideologice ale unei balade, ca expresie a luptei de eliberare şi a năzuinţelor spre progres ale poporului, descoperind totodată toate acele elemente de limitare istorică ce rezultă din condiţiile de epocă şi de mediu social din care provine o variantă. Valoarea unei balade considerată în toate variantele sale este determinată de exprimarea în forma artistică cea mai desăvîrşită a acelor tendinţe ideologice care reprezintă istoric interesele şi poziţia cea mai înaintată a maselor populare pentru o epocă dată.

În concluzie, se poate repeta împreună cu *V. M. Jirmunski* că « eposul reprezintă trecutul istoric al poporului pe scara idealizării eroice şi întruchipează într-o formă poetică înţelegerea şi aprecierea dată de popor trecutului său » [106].

НАША СТАРИННАЯ ПЕСНЯ

Автор подходит к исследованию героического содержания румынского народного эпического творчества с позиций исторического материализма. Он вначале подчеркивает правильность позиции писателей поколения 1848 года, понимавших идейно-художественную ценность героического эпоса как выражение чаяний и борьбы народных масс за прогресс и свободу. Отмечая неправильность западного термина «баллада» для обозначения всего эпического творчества румынского народа, автор приводит в доказательство, что сами народные массы делают разницу между содержанием героической эпики как таковой (старинных песен) и эпикой сюжетов нувеллистического или бытового характера из области семейных отношений (любовников, супругов, родителей и детей, братьев и сестер). На основе новейших советских трудов излагаются теоретические и методологические предпосылки сравнительно-исторического исследования тем и вариантов. Идейно-художественный анализ должен раскрывать *идею*, лежащую в основе каждой песни, как синтез общественно-экономической обстановки и чаяний, свойственных объективным историческим условиям определенной эпохи. Все это есть более глубокое понимание отображения истории в эпическом и другом творчестве, чем старания старых «исторических» — вульгарно-исторических — исследователей найти соответствие между некоторыми поэтическими темами и мотивами и конкретными историческими фактами и фигурами. Это противостоит также идеалистическим тенденциям полностью отрицать отражение истории в эпосе. Имеется в виду, что эпос является отображением жизни в художественных образах, что он представляет собой глубокий синтез исторической действительности, рассматриваемой с позиций народных масс.

Исследование общего репертуара старинных песен приводит автора к выделению двух крупных исторических категорий: *богатырского* и *разбойничьего* эпоса. Богатырский эпос охватывает тематику, отражающую самые древние исторические обстоятельства, сюжеты, содержащие элементы мировоззрения и формы общественных отношений архаической стадии дофеодального периода, идейные пережитки родового периода в жизни общества. Этой своей частью эпос уходит — прямо или косвенно — в волшебную и богатырскую сказку, с которой перекликается многими элементами структуры и реквизита, изображая героев и их поступки в плане волшебного и чудесного. Разбойничий эпос представляет собой самую большую часть репертуара и охватывает художественное творчество, отображающее типичную обстановку феодальной эпохи и раннего капитализма. Сюжеты относятся ко временам турецкого ига и борьбы масс против княжеской и боярской власти.

В силу этого *богатырь*, *витязь* и *гайдук* являются тремя историческими образами положительного героя, которому противостоят в том же порядке образы врагов: *волшебное чудовище; турок («арап») или татарин; князь, боярин* и люди, помогающие им в их борьбе — *дружинники* (во главе с *капитаном дружины*).

[106] Op. cit., 113 – 114.

https://biblioteca-digitala.ro

Путем цитирования, сравнения и комментирования некоторых ярких фрагментов из текстов, считающихся «типичными картинами в типичных обстоятельствах», прослеживается историческая эволюция идейно-художественного содержания эпоса. Что касается разбойничьего эпоса, то автор объясняет, каким образом условия турецкого ига в балканско-прикарпатском бассейне создают объективные исторические предпосылки для *культурной* общности придунайских народов. Общность их борьбы и стремлений к освобождению отражается в общности их эпоса. Эпические герои и их дела входят в совместный пантеон и легко переступают феодальные границы, причем создаются собственные национальные версии и варианты. Автор критикует ошибки старых исследователей эпоса, рассматривавших «самобытность» нашей старинной песни исключительно сквозь призму тематических связей с балканским эпосом. Превыше многочисленных явно сходных черт, самобытность нашего эпоса заключается в самом богатстве идейно-художественного содержания нашей героической песни и в завоеваниях нашей собственной музыкально-поэтической выразительности, которая, заостряя выразительные средства румынского языка и напевного стиха, отражает героический подъем нашего народа в специфических, чрезвычайно ярких стилевых формах. Отмечая тесную связь эпического творчества с самими историческими условиями, автор критикует в этой связи «неисторическую» концепцию мистически реакционной философии Л. Блага.

Параллельно с борьбой против захватчиков, из событий и устремлений которой зародились разбойничьи песни, народные массы вели в исторических условиях феодализма упорную классовую борьбу против феодального деспотизма (князей и бояр). В статье прослеживается рост идейно-художественной ценности гайдуцких баллад как выражения классовой борьбы. Автор анализирует в первую очередь эволюцию идейного содержания баллад «Корбя», «Миу хайдукул», «Миху копилул», «Тома Алимош»; показывает, как гайдуцкие баллады выражают в новых художественных образах более зрелое идейное содержание данной исторической эпохи; объясняет, почему в гайдуцких песнях все больше ощущается *тенденция к исчезновению* эпоса через переход героического эпоса в «песню» (лирическую и лирико-повествовательную). В процессе эволюции фольклорных жанров, в новых исторических условиях буржуазной эпохи *песня*, зачастую носящая ярко протестующий характер социально-экономической борьбы, получает первенствующую роль и становится жанром главной формы выражения чаяний и мироощущения народа. В этих исторических условиях эпос постепенно исчезает, поскольку его опережает само содержание развития общественно-экономической жизни.

В заключение автор подчеркивает, что теоретический постулат конкретно-исторического изучения фольклора подразумевает методологическую необходимость изучения старинной песни во всех ее вариантах. Критическое и сравнительное изучение вариантов может полностью выявить художественные и идейные качества баллады как выражения освободительной борьбы народа, его стремления к прогрессу и раскрыть в то же время все те элементы исторической ограниченности, которые являются результатом условий данной эпохи и социальной среды, из которой происходит вариант. Ценность баллады, рассматриваемой во всех ее вариантах, определяется выражением в полноценной художественной форме тех идейных устремлений, которые представляют в историческом плане интересы и самые передовые позиции народных масс в определенную эпоху.

THE RUMANIAN EPIC SONG

The article tackles the problem of the creation of the Rumanian heroic song and folk epic, envisaged from the standpoint of historical materialism. The author begins by pointing out the sound scientific approach of the writers pertaining to the generation of 1848. Indeed, in their discovery of folklore, they assessed the artistic and ideological value of the heroic epos as an expression of the aspirations and struggle for progress and freedom of the popular masses. Considering the Western term of ballad an inadequate label for the whole range of epic creation of the Rumanian people, Al. Amzulescu tends to prove that the popular masess distinguish a difference in contents between the heroic epic proper and the sensational and novelistic epic embracing the

https://biblioteca-digitala.ro

family relations (lovers, husband and wife, parents and children, brothers). The author further demonstrates, in the light of the latest Soviet studies, the theoretical and methodological premises required for a proper comparative-historical investigation of their themes and variants. He deems it essential that the artistic-ideological analysis should aim at discovering the fundamental *idea* underlying every song, treating it as a synthesis of the social-economic circumstances and aspirations reflecting the objective historical conditions prevailing in a certain epoch. This represents a deeper understanding of the manner in which history is mirrored in epic creation; it differs in character from the efforts of the old „historical" (vulgar-historical) researches that aimed at discovering the correspondence between certain poetic motifs and themes and certain concrete facts and personages in history. This also represents a definite stand taken against the idealistic tendency which entirely denies the tenet that history is reflected in epic poems. The epos truly represents the reflection of life *in artistic images*, a deep-rooted synthesis of the historical realities as seen by the popular masses.

The study of the general repertory of the heroic songs leads the author to distinguish two great historical categories, viz. epic songs of heroes *(epica voinicească)* and epic songs of valour *(epica vitejească)*. The hero epic contains themes of age-old historical implications: subjects mirroring a conception of the world and forms of social relations going back to the archaic, prefeudal epoch, ideological remnants of the tribal age of society. This aspect of the epos is a direct or indirect outcome of the fantastic tales of heroes (supermen or demigods) with which it has numerous structural and pictorial elements in common, its heroes and deeds moving in a fabulous and miraculous world. The songs of valour constitute the most substantial part of the repertory, containing artistic creations reflecting circumstances typical of the feudal age and the beginnings of the capitalist society, with subjects selected from the times of the Turkish invasions or from the struggle of the masses against the rule of their prince or boyar masters. In this respect, *the hero*, *the brave warrior* and *the outlaw* are the three historical impersonations of the positive hero opposed, in their historical sequence, to their foes represented respectively by *the fantastic monster*; *the Turk ("arap")* or *Tartar ; the ruling prince, the boyar* and their tools with the aid of which they waged their battle: the bands of "*poteraşi*" (headed by *the bailiff* of the "*potere*").

The author next quotes, compares and comments certain suggestive passages from texts, regarded as "typical images of typical circumstances", serving to illustrate the historical evolution of the artistic and ideological significance of the epos, beginning with the historical connection between the epos and the fairy tale. As regards the brave warrior epic, the songs of valour, the author points out to the Turkish invasion of the Balkan -Carpathian basin as creating the objective historical premises that led to *the cultural community of the Danubian nations*. Their common fight and aspirations for independence is reflected in the common features of the epos of these peoples. The heroes and their epic deeds belong to a common Pantheon and therefore have circulated freely beyond the feudal boundaries, creating specific national adaptations and versions. The author criticizes the erroneous view of the old school that contested the « originality » of our heroic songs and ballads, linking them with the thematic inspirations of the Balkan epos. In spite of the marked resemblance with the latter, the originality of the Rumanian epic poems consists in the rich artistic and ideological contents of our heroic songs and in the acquisition of a specific poetico-musical expression that enhanced the expressive qualities of our language and lyric, enabling it to clothe the heroism of our people in a specific and pregnant style. He next shows the close bond between epic creation and historical conditions, criticizing the "anhistoric" conception of the mystical reactionary philosophical school represented by L. Blaga.

Parallel with the battle against the invaders, which created circumstances and aspirations engendering the songs of valour, the popular masses waged, under the historical conditions prevalent in the feudal age, a steadily growing battle against feudal (princely or boyar) despotism. The article analyzes the increased artistic-ideological significance of the outlaw-ballads for their valuable expression of class struggle. The evolution of the ideologic content is studied in four ballads: Corbea, Miu the Heyduc, Mihu Copilul and Toma Alimoş. After illustrating the manner in which the outlaw ballads reflect the evolved ideological contents of the respective historical epoch in new artistic images, the author explains the cause of the *gradual disappearance of the epos* underlining the present trend apparent in the heyduk songs, which are increasingly replaced by the lyrical and lyrico-narrative «song». In the evolution of the folkloric genres, the new conditions prevalent in the bourgeois epoch caused *the song proper* — with its marked character of economic and social revendications and struggle —to gain preponderance,

https://biblioteca-digitala.ro

appearing as the chief form of expression of the people's aspirations and conception of the world. Subject to the laws of historical evolution, the epos is gradually dying out: the progress achieved in the economic and social life has outstripped the epos in its development.

In conclusion, the article underlines the theoretical postulate that the concrete historical investigation of folklore involves the methodological need of studying all the variants of a ballad. It is this comparative critical study of the variants that helps to bring into relief the artistic and ideologic qualities of a ballad, illustrating the people's struggle for liberation and their tendency to progress. It likewise reveals all the elements of historical limitation resulting from the conditions of the epoch and the social medium from which the variant arose. The value of a ballad, studied in all its variants, is dependent upon the expression, in the most accomplished artistic form, of those ideological tendencies that historically best reflect the interests and most advanced ideas of the popular masses in a given historical epoch.

https://biblioteca-digitala.ro

CATALOGUL POVEȘTILOR POPULARE ROMÎNEȘTI

(note preliminare)

CORNELIU BÂRBULESCU

În 1951, cînd s-a început cercetarea poveștilor populare romînești în secția literară a Institutului de folclor din București s-a făcut îndată simțită lipsa unei lucrări de sistematizare a bogăției de povești, snoave, legende și tradiții ale poporului nostru. Lucrarea lui Lazăr Șăineanu [1], valoroasă prin clasificarea și prin studiul său comparativ, cuprindea prețioase sugestii, dar nu mai corespundea cerințelor de cercetare științifică a folclorului, fiind limitată și bazată pe un material ales pentru demonstrarea punctului său de vedere. Pe de altă parte, catalogul poveștilor romînești al lui Adolf Schullerus [2] avea multe lipsuri care-l făceau greu de folosit. De altfel, așa se și explică faptul că deși era alcătuit după sistemul Aarne și scris în limba germană, deci a putut fi cercetat cu ușurință de folcloriștii străini, nici unul din aceștia n-a înțeles din el bogăția și interesul deosebit ce-l prezintă poveștile populare romînești pentru studiile comparative de specialitate, iar literatura noastră populară a rămas aproape necunoscută cercetătorilor de peste hotare. Cît despre legende și tradiții. acestea nu fuseseră încă inventariate de nimeni.

Față de situația arătată s-a reînceput munca de cercetare a patriomoniului de povești fantastice, povești nuvelistice, povești cu animale, snoave, legende și povestiri ale poporului nostru, tipărite în colecții, în publicații periodice ori culese nemijlocit de pe teren [3].

Contactul direct cu realitatea folclorică în timpul deplasărilor în țară, parcurgerea unui mare număr de teme, versiuni și variante de povești, multiplele încercări de a găsi un sistem cît mai judicios de clasificare și rînduire a materialului, ne-au deschis perspective largi asupra înțelegerii rostului povestitului în viața socială, asupra rolului pe care îl are povestitorul în colectivitate și în ducerea mai departe a tradiției orale, asupra valorii vechilor culegeri publicate,

---

[1] Basmele romîne în comparație cu legendele antice clasice... Buc., 1895. Ilustrarea este făcută doar cu cca. 500 povești.

[2] Verzeichnis der rumänischen Märchen. FFC 78, Helsinki, 1928.

[3] Pînă acum s-au făcut circa 16.000 fișe rezumative de povești din toate categoriile, snoave, legende și tradiții din peste 350 colecții și circa 100 titluri de periodice care însumează peste 400 volume anuale. La catalog lucrează: Sabina Stroescu snoave; Toni Brill povești cu animale, legende și tradiții; Corneliu Bărbulescu, povești fantastice, povești nuvelistice etc.

https://biblioteca-digitala.ro

în raport cu materialul adunat de noi cu mijloace perfecționate de înregistrare sonoră. De asemenea pe măsură ce se completa informația de bibliotecă [4], au început să devină mai clare și probleme de structură a poveștii populare, problema personajelor obișnuite ori fantastice, a obiectelor fermecate, problema reflectării mediului și a conținutului social al poveștii, problema stilului și a specificului național, a relațiilor dintre oralitate și literatura scrisă, a posibilităților de valorificare a patrimoniului folcloric în dezvoltarea noii culturi socialiste a poporului romîn.

Mulțimea întrebărilor ce se ridică nu poate căpăta însă un răspuns limpede pînă cînd nu se va sistematiza întregul material adunat pe fișe, căci repertoriul de teme și subiecte este atît de variat și de bogat, încît o rătăcire se poate ușor întîmpla. Totuși, din observația directă, din analiza prilejurilor în care se desfășoară povestitul ca și din parcurgerea sumară a conținutului materialului fișat, se poate spune în mod provizoriu că în cadrul genului, feluritele specii de povestire în proză, deja stabilite, se diferențiază între ele nu numai prin subiect și formă, ci și prin funcția ce le revine fiecăreia în complexul de viață socială. De aici decurge și tratarea deosebită în interpretarea și sistematizarea fiecărei specii, conturîndu-se un aspect nou al problemei.

Pornind de la observația atentă s-ar părea că în realitate speciile povestitului se grupează astfel:

I Povestirile de întîmplări reale sau pretinse reale, pentru al căror adevăr depune mărturie povestitorul, sau garantează mărturia celui de la care le-a ascultat. Este vorba de un fel de jurnal vorbit, o cronică orală a unor fapte ieșite din comun în viața de toate zilele a colectivității. Caracterul acestor povestiri este în special informativ [5].

II Legendele și tradițiile au un caracter explicativ. Ele sînt menite să facă accesibile înțelegerii oamenilor aspecte ale mediului înconjurător cărora să le lămurească proveniența și substanța. Prin conținutul lor se așează singure în grupe de răspunsuri la întrebările pe care oamenii și le-au pus din cele mai vechi timpuri în fața fenomenelor naturale, a comportării și înfățișării vietăților și plantelor, a formelor ciudate de teren, a numelor de persoane și de locuri pentru a-și îmbogăți cunoașterea asupra « lumii » în care trăiau. De asemenea prin legende și tradiții se caută și explicarea relațiilor dintre personajele mitologiei populare și oameni, personaje aduse de-a lungul veacurilor în colțurile umbrite de superstiții și neștiință ale mentalității populare. Trebuie să remarcăm aici că personajele din mitologia populară au cu totul alte atribute decît personajele cu nume corespunzătoare din poveștile fantastice sau nuvelistice. Pe cînd în tradiții și legende ele ilustrează niște practici străvechi și duc o viață destul de izolată chiar în sînul aceleiași colectivități, contrazicîndu-se între ele adeseori și fiind supuse dispariției pe măsura înnoirii mentalității oamenilor, în poveștile populare, zmeii, zînele, balaurii, dracul, muma pădurii, dumnezeu etc., au un caracter profund laic, generalizator, și sînt figuri necesare pentru mai buna ilustrare a conținutului.

---

[4] Secția de documentare a Institutului a tradus și a pus la îndemîna cercetătorilor numeroase studii sovietice de specialitate.

[5] În deplasările pe teren am auzit și înregistrat multe povestiri de această specie care circulă cu intensitate pe cale orală.

https://biblioteca-digitala.ro

III Snoavele au un caracter satiric demonstrativ și moralizator. Ele vizează nu oameni ca persoane, ci aspecte ale caracterului acestora, slăbiciuni și defecte. Așezate potrivit conținutului, ele pot alcătui un manual sistematic de morală populară în care corectivele sînt aduse cu biciul rîsului și al ridicolului de care sînt acoperiți leneșii, proștii, mincinoșii, bețivii, lacomii, hrăpăreții, lingușitorii etc., de cele mai multe ori reprezentanți ai administrației ori ai clasei exploatatorilor. Am putea spune că snoavele, prin marea lor putere de satirizare și tipizare, au puncte de contact cu proverbul și caricatura prin mijlocirea replicei ori al comicului de situație în care sînt puse personajele.

IV Poveștile propriu-zise (fantastice, nuvelistice, cu dracul cel prost, povești despre soartă, povești cu animale etc.) au un caracter mult mai larg. În ele se reflectă într-un anumit fel artistic și prin prisma mentalității colectivului, întregul complex al formației social-economice locale cu forțele sale motrice și contradicțiile ei fundamentale. Așa se explică și persistența, de-a lungul veacurilor, a unor reprezentări fantastice și a unor credințe străvechi pînă în poveștile de astăzi. Trecînd prin toate orînduirile sociale anterioare, ele au reflectat de fapt aspectele aceleiași dominații a unei forțe exterioare asupra maselor muncitoare, forța claselor oprimante. Astfel și poveștile, prin tîlcul pe care-l cuprind, capătă un rol stabilit și o funcție educativă. Prin metafore, ele ajută dezvoltarea simțului artistic al ascultătorilor. Prin conturarea personajelor și oponența: sărac-bun-viteaz, față de: bogat-rău-leneș-ticălos, ajută la formarea unei atitudini de clasă. Fiind legate de probleme de viață care au frămîntat colectivitatea de-a lungul timpului, poveștile populare întăresc optimismul maselor și credința în posibilitatea realizării năzuințelor. Cu ajutorul hiperbolei se transmit într-un anumit fel noțiunile moralei populare. Astfel relațiile dintre stăpîni și supuși (avut și sărac), părinți și copii, soț și soție, frați între ei sau prieteni, tovarăși de muncă ori cunoscuți, sînt dezbătute în numeroase chipuri [6]; tot figurativ sînt analizate relațiile omului cu mediul natural. Prin mijlocirea reprezentărilor metaforice se conturează concepțiile populare despre bine și despre rău, despre dreptate și nedreptate, despre umanitate și asuprire, recunoștință și ingratitudine, despre egalitate, cinste și înțelepciune, se transmite experiența de muncă și de viață a înaintașilor către urmași.

Referindu-ne la cele arătate, reiese clar că speciile poveștilor populare nu pot fi tratate cu aceeași măsură, deci și sistematizarea lor trebuie făcută în așa fel ca să corespundă realității. De altfel această deosebire o fac chiar povestitorii populari care nu le amestecă oricum, simțind că între ele este o diferență de structură și de conținut. Deși folosesc aceleași mijloace de reprezentare, prin atitudine, prin intonație, prin mimică și gest, colaborînd în complexul de oralitate cu ascultătorii, ei subliniază caracterul special al narațiunii lor.

Pînă în prezent metoda cea mai rezistentă în timp, folosită în cercetarea poveștilor populare, este cea stabilită în cadrul așa-zisei școli finlandeze întemeiată de Iulius Krohn, profesor la universitatea din Helsinki. Acesta, începînd să urmărească din 1874 răspîndirea geografică a epopeei finlandeze Kalevala,

[6] Această caracteristică ne-a făcut să întrezărim o clasificare pe teme cuprinzătoare a mai multor tipuri care pot ilustra același conținut, deși faptic se deosebesc. Un exemplu poate fi ciclul de povești care tratează despre frații sau tovarășii necredincioși.

https://biblioteca-digitala.ro

a stabilit un strîns raport liniar între variante și așezarea lor teritorială, care l-a dus cu gîndul la căutarea celei mai vechi forme de pornire a acestora, a unui arhetip sau prototip. Cînd la urmărirea teritorială a adăugat și criteriul cronologic, metoda geografico-istorică a școlii finlandeze a început să prindă contur, să se dezvolte prin lucrările celor ce au preluat-o după moartea profesorului și au creat pe lîngă universitate un important centru de publicații de specialitate: Folklore Fellows Communications (FFC) [7], unde s-au tipărit pînă acum peste 160 de studii.

Școlii finlandeze i s-au adus destule critici pentru aspectul teoretic al metodei sale de cercetare. Totuși i s-a recunoscut meritul de a fi creat prin sistemul de clasificare a poveștilor populare alcătuit de Antti Aarne [8], perfecționat și lărgit de Stith Thompson [9], un instrument de lucru util prin posibilitatea pe care o dă cercetătorului să adune poveștile asemănătoare din punct de vedere faptic, în grupuri, ca într-un fel de sertărașe sub denumirea de tip ce poartă un număr de ordine. Clasificarea este desigur formală însă nu-l împiedică pe omul de știință ca, fără să strice ordinea stabilită a diverselor tipuri, versiuni și variante, să facă apropieri de conținut între povești. Sistemul mai are meritul că s-a generalizat și a stabilit un cod acceptat prin bună înțelegere de cercetătorii din toate țările, care au și alcătuit cataloage naționale de povești pe sistemul finlandez [10].

În ce ne privește, o dată stabilit principiul că și clasificarea poveștilor populare românești trebuie să urmeze criteriile internaționale de specialitate pentru ca în felul acesta catalogul să poată intra ușor în circulație, am început noul sistem de aranjare a fișelor, deocamdată pentru poveștile fantastice. Abia acum s-au putut vedea lipsurile clasificării lui A. Schullerus și dificultățile pe care el n-a putut să le învingă la vremea sa.

Între altele, ceea ce a cerut multă atenție în munca de clasificare a fost bogata varietate a poveștilor populare românești și complexitatea de forme a diferitelor variante ale aceluiași tip. Unele povești sînt clare și se desfășoară potrivit ideii călăuzitoare. Altele însă par a fi alcătuite din fragmente luate din povești diferite și legate între ele printr-o întîmplare ori din episoade care își pierd semnificația avută în povestea de origine și slujesc semnificația poveștii căreia s-au alăturat. Această observație ne-a obligat, între altele, să căutăm și limpezirea aspectului structural al poveștilor românești, fapt care ne-a îndemnat să propunem unele precizări în terminologia de specialitate. În general relația între *temă*, *tip* și *motiv* este stabilită și analizele asupra structurii basmelor se fac în raport doar de aceste noțiuni. Totuși referindu-ne la materialul românesc, se poate preciza că cea mai mică parte constitutivă a poveștii este *elementul*, adică generalizarea, personajul, obiectul sau împrejurarea, noțiuni bine conturate și strict limitate. Fie că sînt tradiționale, fie că provin din realitatea înconjurătoare — contemporană povestitorului — aceste noțiuni arată stadiul de cunoaștere la care se află purtătorii poveștii. *Motivul* este o reuniune de elemente

[7] Comunicările cercului de folclor.

[8] Verzeichnis der Märchentypen und Märchenwarianten. FFC nr. 3, Helsinki, 1910.

[9] The Types of the Folk-Tale. FFC 74, Helsinki, 1928.

[10] Au fost catalogate poveștile finlandeze și estoniene, Aarne; poveștile rusești, N. P. Andreev; poveștile românești, Schullerus; poveștile ungurești, H. Honti și Berze Nagy Ianos; poveștile poloneze, J. Krsyzanowski etc.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o relație care îi dă un anumit conținut, determinat de mentalitatea colectivității creatoare.

Făt Frumos, Sfarmă Piatră, inelul fermecat, balaurul cu șapte capete, boierul, spînul cu părul roșu ori țăranul sărac, sînt *elemente* ale poveștii în general, pe cînd întîlnirea lui Făt Frumos cu Sfarmă Piatră, căpătarea inelului fermecat, omorîrea balaurului, salvarea fetei de împărat, cîștigarea calului năzdrăvan sau pedepsirea boierului hrăpăreț de către țăranul isteț sînt *motive* de poveste, rezultate dintr-o înlănțuire dinamică a elementelor. În povești însă se mai observă și o strînsă legătură între unele motive care se grupează într-o entitate perfectă căreia noi i-am dat numele de *episod* în sensul generalizat de fragment de acțiune. Aceste episoade au formă fixă și se pot alătura între ele păstrîndu-se neschimbate, în felurite combinații, într-o înlănțuire logică și să dea naștere la variante ale aceluiași tip de poveste ori al unor tipuri diferite. Ca exemplu se poate lua la întîmplare povestea cu *ghetele rupte la joc* (tip Aarne Thompson 306) în care la unele variante apare episodul cu *întîlnirea celor trei draci care aveau căciula, biciul și papucii fermecați, pe care eroul îi păcălește și le ia obiectele fermecate ca să poată trece cu ajutorul lor peste obstacolele întîlnite în cale* (ATh 518). Episodul mai apare exact în aceeași formă și la unele variante ale poveștii cu *inima zmeului în ou* (ATh 302) și în povestea din tipul *căutarea soției pierdute* (ATh 400). Fapte asemănătoare se petrec și în alte tipuri de povești dovedind că *formele fixe călătoare nu sînt motivele izolate*, deoarece acestea ca să poată căpăta un conținut trebuie să aibă un suport și legătură în ambele părți, ci *episodul* care este unitatea cea mai bine închegată a poveștii și își păstrează mai bine forma fixă, ca și o independență mai mare. Totuși nici el nu poate singur determina specia și tipul decît prin înlănțuire cu alte episoade.

Se poate spune deci că în analiza structurii poveștilor romînești se deosebește — în ordine crescîndă — următoarea succesiune a noțiunilor discutate: *element*, *motiv*, *episod*, ca să urmeze celelalte noțiuni cunoscute în dicuțiile de specialitate: variantă, versiune, oecotip, tip, temă, care se cuprind una într-alta. Sfera cea mai largă o are tema care îmbrățișează subiectele poveștilor ce o ilustrează prin elementele înlănțuite în motive și episoade. Bineînțeles că cele arătate nu intră în niște reguli rigide care nu lasă nici o posibilitate de abatere. În procesele de cultură, deci și în folclor, lucrurile se petrec cu destulă largheță, cu întrepătrunderi între părțile constituitve ale fenomenului, păstrîndu-se însă în general o clară conturare a lor.

* * *

Pentru a fi folositor și ușor de consultat atît pentru cercetătorii specialiști cît și amatorilor, catalogul poveștilor populare romînești trebuie să aibă o formă cît mai apropiată de normele internaționale. În acest sens am folosit experiența celor mai noi cataloage de povești și am încercat să definim profilul catalogului romînesc în funcție de cerințele moderne ale folcloristicii, pentru ca cel interesat să poată găsi ușor în el cît mai multe elemente necesare studiului. În afară de materialul propriu-zis de povești, catalogul va trebui să aibă mai multe indice și liste alfabetice: bibliografia completă cu abreviațiile folosite în clasificare; lista tuturor colecțiilor cercetate cu cuprinsul și cu trimiterea la tipul și pagina din catalog; indicele titlurilor de povești cu trimiterea la colecție, culegător, povestitor, localitate și tipul respectiv; indicele folcloric al tuturor

https://biblioteca-digitala.ro

elementelor, motivelor, episoadelor și tipurilor cuprinse în catalog. Aranjarea poveștilor în volum va fi făcută în succesiunea tipurilor după clasificarea Aarne-Thompson. Acolo unde se va simți nevoia introducerii unui tip nou, se va face motivarea ținîndu-se seama și de catalogul lui Schullerus.

Socotind că cercetătorul trebuie să găsească cu ușurință sprijin pentru lămurirea problemelor referitoare la structura basmului, la cele ale raportului dintre elemcntele tradiționale fantastice, magice și mitologice cu cele realiste ale mediului și cu conținutul social reflectat în povești, ca și elemente ale caracterului regional ori a specificului național, credem că fiecare tip de poveste este bine să fie prezentat potrivit schemei următoare:

A. — Identificarea

1. Numărul tipului de basm în clasificare (ATh).
2. Titlul romînesc cel mai semnificativ.
3. Titlul internațional al tipului.
4. Indicația numărului de variante cuprinse în tip cu trimiterile bibliografice și cu arătarea localității de proveniență.
5. Referire la clasificările și lucrările lui Șăineanu, Adolf Schullerus și la lucrarea lui Bolte — Polivka, *Anmerkungen*... în care se găsește o bună bibliografie necesară studiilor unor tipuri de povești. Fiind o lucrare fundamentală în specialitate, ea apare în cele mai multe cataloage naționale.

B. — Analiza tipului

1. Stabilirea elementelor, motivelor și episoadelor.
2. Stabilirea succesiunii motivelor și episoadelor în fiecare variantă.
3. Gruparea variantelor.
4. Comentarii la variante, relații cu alte variante sau tipuri.
5. Frecvența elementelor în diverse variante pentru stabilirea trăsăturilor comune.
6. Răspîndirea teritorială.

C. — Rezumate

Rezumatele tuturor poveștilor în ordinea cronologică a tipăririi sau culegerii, cu date bibliografice complete și orice alte observații ce ar putea să ajute înțelegerea înlănțuirii elementelor, motivelor și episoadelor sau contaminările dintre diferite tipuri și variante.

Pentru exemplificare, dăm în continuare tipul de poveste ATh 306, tratat provizoriu potrivit cu schema arătată. La început însă dăm o listă a abrevierilor folosite în paginile ce urmează:

A.I.F. Arhiva Institutului de folclor din București.

ATh Aarne-Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, FFC nr. 74, Helsinki 1928.

АУк. Н. П. Андреев, *Указатель сказочных сюжетов, по системе* Aarne. Leningrad, 1929, completat de V. I. Propp în *Русские*

https://biblioteca-digitala.ro

народные сказки И. Н. Афанасьева. Moscova, 1957, vol. III, p. 454—502.

BP — J. Bolte și G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*. I—V, Leipzig, 1912—1932.

Măt. P.p. — George Cătană, *Povești populare din Banat*. Timișoara, 1908.

Calend. b.l. — *Calendarul basmelor și legendelor populare*. București, 1895.

Cost. B.i. — Lucian Costin, *Basme și istorioare*. Timișoara, 1926.

F.F.C. — Folklore Fellows Communications. Helsinki.

Hintz — I.C. Hintz, *Basme romînești*. 5 caiete manuscrise 1882.

Isp. L.b. — Petre Ispirescu, *Legende sau basmele romînilor*. Buc., 1882.

Măc. C.m.n. — I.V. Măcărescu, *Cele mai noi, mai frumoase și mai interesante povești*. Buc., 1922.

Mgt. — Bandă de magnetofon.

Pamf. Gr.v. — Tudor Pamfile, *Graiul vremurilor*, 1909.

P.D.C. — Paul Delarue, *Le conte populaire français*. Paris, 1957.

Sb. P.p. — Ion al lui Sbierea, *Povești populare romînești*. 1886.

Sch. Ver. — Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenwarianten*. FFC nr. 76, Helsinki, 1928.

SHM — Kurt Ranke, *Schlesswig Holsteinische Volksmärchen*. Kiel, I, 1955, II, 1958.

Șăi. B. — Lazăr Șăineanu, *Basmele romîne în comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*. București, 1895.

Th. F. — Stith Thompson, *The Folk-Tale*, N. York, 1951.

Th.M. — Stith Thompson, *Motif Index of Folk — Literature*. FFC, nr. 106—109, 116—117 Helsinki, 1932—1936, 6 vol.

306 „FATA RUMPE HAINE ȘI FĂTUL BABEI"

Ghetele rupte la joc

Tipul cuprinde 11 variante romînești, 7 tipărite și 4 culese. 1. Isp. P.l. (p. 229—242 Munt.); 2. Sb. P.p. (p. 139—147 Mold.); 3. Calend.b. 1. 1895 (p. 43—59 Munt.); 4. Măt. P.p. (p. 34—42 Munt.); 5. Pamf. Gr.v. (p. 12—19 Mold.); 6. Măc. C.m.n. (p.1—12 Munt.); 7. Cost. B.i. 4(p. 5—10 Ban.); 8. AIF 8270 (Munt.); 9. AIF 14076 (Tr.); 10. AIF 14102 (Tr.); 11. AIF Mgt. 846 (Mold.).

În Șăi. B. sînt menționate patru variante (pp.770 și 974) din care doar două sînt rezumate (1 p. 777 și 2 p. 778).

Sch. Ver. clasifică la tip 306, șase variante (1, 2, 3, 4, 6 și Hintz)

BP III 133 analizează sumar cu trimiteri bibliografice.

I *a:* Un împărat (boier) avea o fată; a_1 mai multe; a_2 cu o vrajă.

b: În fiecare noapte tocea încălțămintea; b_1 o pereche; b_2 mai multe; b_3 și hainele.

c: Împăratul făgăduiește să-l facă ginere pe dezlegătorul tainei; c_1 pune strajă de soldați; c_2 vin tineri de bună voie; c_3 cine nu află taina este omorît.

d: Paznicul este ademenit cu o băutură adormitoare; d_1 cu mătrăgună d_2 cu vin etc.

https://biblioteca-digitala.ro

II *a:* Păzitorul este un tînăr sărac; a_1 cioban; a_2 văcar; a_3 soldat eliberat; a_4 argat; a_5 cel mai mic din trei fraţi; a_6 bătrîn prostănac; a_7 altceva.

b: Este ajutat de o zînă ce-i apare în vis; b_1 dumnezeu ori sf. Petre; b_2 un moşneag; b_3 plantă fermecată; b_4 face înţelegere cu o vrăjitoare.

c: Tînărul primeşte sfaturi; c_1 un obiect fermecat; c_2 mai multe; c_3 puterea de a se face nevăzut; c_4 altceva.

d: (păcăleşte diavolii şi le ia biciul, fesul, tîrlicii)[11].

e: Veghiază noaptea în camera fetii; e_1 afară, în faţa uşii; e_2 altundeva.

f: Se luptă cu somnul punînd o ţeapă sub bărbie; f_1 mărăcini; f_2 se aşează pe coji de nucă (alună); f_3 se preface că bea din băutura adormitoare; f_4 se preface adormit; f_5 se eschivează.

III *a:* Fata fuge din cameră; a_1 coboară o scară prin duşumea; a_2 se întîlneşte cu un zmeu (drac); a_3 cu mai mulţi; a_4 au venit cu o trăsură; a_5 au venit pe un nor; a_6 într-altfel.

b: Fata trece peste o apă; b_1 peste poduri de fier, argint, aramă, aur, diamant; b_2 prin păduri de aramă, argint, aur, diamant; b_3 munţi ce se bat în capete; b_4 pe lîngă fîntîni de aramă, argint, aur.

c: Ajunge la un palat şi se aşează la masă; c_1 dansează; c_2 cu un drac (zmeu); c_3 cu mai mulţi; c_4 cu tinerii peţitori.

d: Păzitorul porneşte în urmărire; d_1 nevăzut; d_2 cu ajutorul lucrurilor fermecate; d_3 ascuns în trăsură; d_4 aşteaptă la o răspîntie; d_5 ajunge la o apă şi nu o poate trece.

e: Urmăritorul adună dovezi pentru împărat, mere de aur; e_1 aşchii din poduri; e_2 crengi, frunze din copaci; e_3 tacîmuri, farfurii, pahare; e_4 probe de mîncare; e_5 se transformă în purice şi fură cămaşa zmeului; e_6 îi împietreşte pe dansatori; e_7 joacă şi el cu fetele şi le ia hainele.

IV *a:* Urmăritorul dezvăluie împăratului taina; a_1 şi împăratului şi fetii; a_2 numai fetii; a_3 doar poveşteşte; a_4 arată şi dovezile; a_5 îl duce pe împărat la faţa locului.

b: Fata este eliberată de vrajă; b_1 moare.

c: Împăratul hotărăşte să-l facă ginere pe eliberator; c_1 omoară fata; c_2 o izgoneşte la mănăstire; c_3 pedepseşte doar pe surorile cele mari; c_4 face daruri eroului; c_5 este nerecunoscător.

d: Eroul primeşte căsătoria; d_1 refuză; d_2 pleacă de la curtea împăratului; d_3 rămîne la curte doar ca sfetnic.

1. II a_4, b, c_1; I a_1; II b_1, b_3, c_1, c_3; III a_1, d_1, c_1, c_4, e_3; IV a_2; (din nou) III d_1, c; I d (fata cea mică îl opreşte să bea); IV b, c, d (mireasa arde dafinii fermecaţi pentru ca soţul ei să nu aibă mai mare putere ca ea).
2. I a, b_2, c_2, c_3, d; II a, f_4; III a_6, b_1 e_1, c_4, d_2, e_5, e; IV a_2, c_1+ATh 570.
3. I a, b_3, c_1, c, c_3, c_2; II a_1, f_2; III a_3, a_4, d, e_3, c; II d (ajunge şi el la palat); III c_3, (jucătorii pleacă, transformă palatul în măr); IV a_1, c, c_1, c_2, d_3.
4. I a_2, b_1, c, c_2, c_3; II a, f (trei săbii); III a, d_5; II d; III b_2, c, c_1, c_3, c_2, e_3; IV a_4, c_1.

[11] De fapt este un episod întreg, călător, care se găseşte neschimbat şi în ATh 302, ATh 400 şi ATh 518.

https://biblioteca-digitala.ro

5. I a_1, b; II a_2, b_3, c_3, e; III a_1, b_2, c_4, d_1, e_3, e_6; IV a_5, c, d.
6. I a, b_2; II a_3, d, e_1, f_3; III a_2, a_5, b_2, b_3, c_2; IV a_7, a_3, a_4, b_1 + ATh 307 + 675 + 725 + 513 A + 570 (compus).
7. (Începe ATh 829); II a_5, b_1, c_2; I a_1, b_2; III a, b_4, d_2, e_3 (și copilul din flori al fetei celei mari); IV a_4, c_3 (le omoară), c, d.
8. (Începe ATh + Th. M motivele C 751, T 554); I b_3; II a_6, e_1; I d_1; II f_5; III a_3, a_5, b_2, d_3, e, e_2; IV a_3, a_4, b_1 + ATh 307.
9. I a, b_2; II a_5, f_1; III a_2, a_5 (de foc), d_5; II d; III d_2, e_3 (și inelul fetei), IV a_4, c_4 (cu ajutorul obiectelor fermecate îi învinge pe dușmani și devine ginerele împăratului).
10. I a, b_1, c_3; II a, b_1, c_2; III d_4, e_3, b_2, a_3, a_5; II d; III d_2, c, c_1, c_3, e_4; IV a_4, c_4, d_2.
11. I a_1, b_1 (fata cea mică); II a_7 (la început, voinicul îl ajută pe împărat să învingă în război), e_1, f_3 (a treia zi); III b_2, d_5; II b_2, c_4 (cal, buzdugan, năframă); III d_2, e_7 (le adoarme cu năframa, omoară zmeii — Th. M motiv K 919); IVa_4, a_3, b_1 ATh 307.

Din analiza variantelor reies două grupe: α variantele ce se păstrează în cadrul tipului și β cele amplificate cu alte tipuri, ori numai cu episoade izolate:

α: 1,3,4,5,9,10
β: 2,6,7,8,11

Varianta 1 este comentată în P.D.C., p. 171 unde se spune că Ispirescu a transpus-o în romînește [12] aproape cuvînt cu cuvînt după Ch. Deulin [13]. S-ar putea ca povestitorul, un student din Transilvania ce studia la București, de la care a cules Ispirescu povestea în 1868 [14], să fi cunoscut versiunea lui Deulin publicată abia în 1874 la Paris [15]? Ori poate circula vreo variantă care ar fi putut sta la baza celor două versiuni? Menționăm că alte variante ale poveștii sînt cunoscute încă din 1847 în Austro — Ungaria și 1858 în Rusia, unde Afanasiev a cules o variantă cu 12 fete de împărat, în afară de varianta Grimm veche din 1832, deci circulau în zonă înainte de a-și compune Deulin povestea sa.

Varianta 2 prezintă o combinație interesantă prin lipirea la ATh 570 care schimbă într-o nuanță glumeață nota de gravitate a tipului ATh 306.

Varianta 7 începe cu ATh 829 ce se desfășoară pînă la răsplătirea fratelui cel mic, cu obiectul fermecat, care devine eroul în continuarea ATh 306. Varianta este culeasă în Banat și publicată în 1926; are un corespondent publicat în *Ethnographia*, Budapesta, XXXIII, p. 81.

Variantele 6, 8, 11 sînt legate cu ATh 307. P.D.C.[16] menționează o astfel de îmbinare la băștinașii Ba-Runga, Africa de Sud, și spune că este de impor-

[12] Paul Delarue a cunoscut povestea prin traducerea din volumul lui Jules Brun, *Sept contes roumains*, Paris, 1894.

[13] A publicat: *Contes d'un buveur de bière*, Paris, 1868 și *Contes du Roi Cambrinus*, Paris, 1874

[14] Nota de la sfîrșitul poveștii, în toate edițiile.

[15] În *Cambrinus*. . . , p. 61, *Les douze princesses dansantes*. P.D.C. p. 170, se spune că povestea a fost aranjată din combinarea versiunii Grimm cu motivul plantei fermecate din Cenușăreasa (Basile, *Pentamerone*)

[16] p. 171.

https://biblioteca-digitala.ro

tațiune portugheză. SHM [17] notează o singură variantă germană АУк [18] n-a găsit nici o variantă cu o astfel de apropiere.

Din analizarea frecvenței motivelor, reiese că variantele 6 (doar ATh 306), 9 și 10 au cele mai multe trăsături comune. Povestea este foarte răspîndită în Europa în aria din nordul R.P.F. Jugoslavia pînă în Finlanda, în răsărit pînă în Caucaz, iar spre apus, rar în Franța și Portugalia [19]. În afară de două variante în Africa și cinci în Antilele Franceze, duse de europeni, povestea n-a mai fost înregistrată altundeva.

1. CELE 12 FETE DE ÎMPĂRAT ȘI PALATUL FERMECAT

(Petre Ispirescu, *Legende sau basmele romînilor*. București, 1892, p. 329—342, publicat prima dată în 1882) [20].

Un flăcău sărac, argat, a visat trei nopți la rînd o zînă care îl sfătuia să se ducă la curtea unui împărat. El s-a dus și s-a tocmit argat acolo. Împăratul avea 12 fete blestemate să nu se mărite pînă cînd nu va veni cineva să le ghicească de ce rupeau în fiecare noapte o pereche de încălțăminte și să facă pe una din ele să iubească un bărbat. Argatul trebuia să ducă fetelor în fiecare zi cîte un buchet de flori.

Arătîndu-i-se în vis, zîna l-a sfătuit pe flăcău să ia doi pui de dafin pe care i-a pus în ghivece și i-a îngrijit. Cînd au crescut, dafinii i-au dat flăcăului darul să se facă nevăzut.

Făcîndu-se nevăzut, argatul a urmărit trei nopți la rînd pe fetele împăratului care la miezul nopții coborau pe alt tărîm, pe o scară din podeaua camerii. El le-a văzut cum treceau printr-o grădină mare, peste o apă, la un palat unde dansau toată noaptea cu niște flăcăi. Argatul a înștiințat-o pe fata cea mică, că le urmărise în prima noapte și aceasta se îndrăgostește de el. Argatul capătă din partea dafinului agerime de minte și frumusețe.

În ultima noapte, surorile cele mai mari, au vrut să-i dea argatului o băutură ce lua mințile, dar fata cea mică nu l-a lăsat s-o bea și farmecul a pierit. Cele 12 fete de împărat s-au întors la palatul împăratului, iar cea mai mică s-a măritat cu argatul și a dat foc dafinilor pentru ca soțul ei să nu aibă putere mai mare decît ea.

2. FATA RUMPE HAINE ȘI FĂTUL BABEI

(Ion al lui Gh. Sbierea, Povești poporale romînești, 1886, p. 139—147).

Un boier avea o fată care în fiecare noapte dansa cu zmeii și rupea un rînd de haine și încălțăminte. Boierul a făgăduit să dea fata de nevastă aceluia ce va afla această taină. Dacă nu, i se va tăia capul. Toți parii de la gardul curții boierului aveau cîte un cap al celor ce nu au reușit să afle taina și doar unul rămăsese liber.

Feciorul unei babe sărace a plecat la curtea boierului să păzească fata. Prefăcîndu-se că este adormit, o vede cum pleacă și o urmărește. Trecînd peste patru poduri: de fier, aramă, argint și aur, cioplește cîte o bucățică din ele. Ajuns la curțile unor zmei cu care fata dansa, băiatul babei se preface în purice și se vîră sub cămașa unui zmeu, îl silește să și-o scoată și i-o fură. Luînd și mărul de aur cu care se juca fata, a plecat înapoi la curtea boierului căruia i-a dezvăluit taina. Boierul s-a hotărît să i-o dea de nevastă.

Pentru a se mărita cu el, fata i-a cerut să păzească timp de un an o turmă de iepuri. Pentru că se încheia termenul și nu se pierduse nici un iepure, fata s-a îmbrăcat în haine de țigancă și i-a cerut un iepure. Tînărul i-a dat și a înlocuit iepurele cu unul sălbatec. La fel a procedat și cu boierul și cu soția acestuia, care se îmbrăcaseră în alte haine. Pînă la urmă, datorită isteții, tînărul s-a însurat cu fata și a fost fericit.

---

[17] vol. I, 176.

[18] Are o singură trimitere la tipul 507, în „Русские народные сказки" А. Н. Афанасьева. III, 465.

[19] Th. F. p. 34.

[20] În notă, P. Ispirescu spune că a ascultat basmul în 1868 în București, de la un student din Transilvania.

https://biblioteca-digitala.ro

3. COJOCHIȚĂ FLOACĂ ÎNTOARSĂ

(*Calendarul basmelor și al legendelor populare*. București, 1895, p. 43—59).

Un împărat avea o singură fată. De la o vreme, în fiecare dimineață aceasta părea din ce în ce mai obosită, iar hainele îi erau zdrențuite. Împăratul a întrebat-o ce face noaptea de rupe hainele, dar fata nu i-a spus. Atunci a poruncit să se pună străji în fața ușilor ei, însă acestea adormeau și nu puteau dezlega taina. Împăratul a făgăduit să dea fata de soție aceluia ce va izbuti să afle secretul sau va tăia capul celui ce nu va reuși. Au încercat mulți fii de împărați și de boieri să stea de pază, dar nici unul n-a izbutit să afle ce face fata. Într-o zi a venit la curtea împăratului un cioban care a cerut să păzească și el o noapte pe fata de împărat. Ca să nu adoarmă, mînca nuci și alune, iar cojile le strîngea în desagă. Cînd a terminat de mîncat și l-a cuprins somnul ca pe toți ceilalți ce păziseră mai înainte, s-a culcat cu capul pe coji și a izbutit să rămînă treaz. Pe la miezul nopții a văzut cum s-a oprit un nor deasupra curții împărătești și trei zmei au intrat în camera fetei împăratului pe care au luat-o cu ei. Tînărul s-a luat pe urmele lor și ajungînd, pe rînd, într-o pădure de aramă, într-una de argint și alta de aur, a rupt cîte o ramură. Sosind la un palat de aur, zmeii au intrat cu fata prin niște uși care se deschiseseră singure. Tînărul n-a mai putut să-i urmărească dar învîrtindu-se în jurul zidurilor, a întîlnit doi draci care se băteau pentru un toiag, o pereche de papuci și o tichie fermecată. La rugămintea acestora să le facă împărțeală dreaptă, tînărul i-a păcălit și le-a luat obiectele. Cu ajutorul lor a intrat apoi în palat și a văzut cum fata dansa cu zmeii. Întorcîndu-se la palat, după ce i-a împietrit pe zmei, povesti împăratului cele văzute și i-a arătat dovezile luate. Împăratul a vrut să-l facă ginere, dar tînărul nu a primit și l-a sfătuit să-și trimită fata la pocăință la o mănăstire. Împăratul îl înfiază pe tînărul care ajunge împărat în locul său.

4. PĂTRU PIPELEA

(Gh. Cătană, *Povești populare*. Brașov, 1908, p. 34—42).

Un împărat avea o fată năzdrăvană ce rupea în fiecare noapte nouă perechi de cizme. El făgădui s-o dea de soție aceluia ce va afla ce face fata de rupe atîta încălțăminte. 99 de tineri au încercat s-o păzească dar n-au aflat nimic și împăratul le-a pus capetele în țeapă. Pătru Pipelea, un flăcău sărac, a cerut să o păzească. Împăratul i-a dat voie, și Pătru s-a așezat între trei spade care să-l înțepe dac-ar moțăi și să îi gonească somnul. Crezînd că păzitorul a adormit, fata a plecat pe la miezul nopții. Pătru s-a luat după ea dar ajungînd la o apă fierbinte n-a mai putut s-o urmărească. Rămînînd acolo a văzut trei draci ce se certau pentru trei obiecte fermecate. Pătru i-a păcălit și le-a luat obiectele cu ajutorul cărora pornește iarăși în urmărirea fetei. Trecînd printr-o pădure de aramă, alta de argint, printr-un cîmp de aur, își ia semne. Ajungînd la casele zmeilor vede cum fata joacă cu zmeii și se așează la ospăț. Pătru ia un pahar de aramă, un tacîm de argint, altul de aur și farfuria din care a mîncat fata. La întoarcerea acasă, dimineața, Pătru povestește totul și arată dovezile. În felul acesta fata este scăpată de vrajă și împăratul i-o dă tînărului de nevastă împreună cu jumătate de împărăție.

5. NICULCEA

(Tudor Pamfile, *Graiul vremurilor*. 1909, p. 12—19).

Un văcar, Niculce, auzi că împăratul a făgăduit să-l facă ginere pe cel care va afla unde-i pleacă fetele în fiecare noapte, de se întorc cu încălțămintea ruptă. Ducîndu-se la împărat, Niculce făgădui să afle taina și ceru să fie pus grădinar. Într-o zi merse la Floarea florilor și o rugă să-i dea puterea să se facă nevăzut. Floarea florilor i-a dat această putere și Niculce s-a putut strecura în camera fetelor de împărat. Acestea au coborît la miezul nopții pe o scară de piatră din podeaua camerei și ajungînd pe tărîmul celălalt au trecut prin pădurea de aramă, argint și aur din care Niculce, nevăzut, a rupt cîte o ramură, apoi ajungînd la niște palate au început să joace și să petreacă cu alți tineri și tinere. Așa s-a întîmplat trei nopți la rînd, iar în a patra noapte Niculce i-a împietrit pe tinerii care petreceau, împreună cu fetele împăratului, s-a întors la curte și l-a luat pe împărat împreună cu toți sfetnicii și i-a dus la fața locului unde i-a înviat din nou pe toți tinerii. Niculce s-a însurat cu fata cea mică și a căpătat drept zestre un sfert din împărăție.

https://biblioteca-digitala.ro

6. LOGODNICA LUI SCARAOȚCHI

(I.V. Măcărescu, *Cele mai noi, mai frumoase și mai interesante povești*. Buc., 1922, p. 1—12).

Un împărat avea o fată foarte frumoasă numită Agripina care, după ce a împlinit 16 ani, era luată în fiecare noapte de Scaraoțchi cu care petrecea și dansa de rupea 12 perechi de pantofi. Împăratul a pus paznici la ușa fetei, dar n-a putut afla nimic. Printre soldații împăratului era și Ion care se reangajase în armată deoarece acasă îi muriseră părinții. Pe cînd venea din satul lui, Ion se întîlnește cu trei copii de drac care se băteau pentru trei obiecte fermecate. Ion i-a păcălit și le-a luat lucrurile. Fiind pus de strajă la ușa Agripinei, după ce a zvîrlit băutura adormitoare pe care i-a dat-o fata, la miezul nopții, a auzit cum se oprește o birjă în fața casei și cineva o cheamă pe domniță. Ion și-a pus fesul și tîrlicii (luate de la draci) și nevăzut a pornit în urmărirea fetei de împărat. În același fel i-a urmărit încă două nopți pe Scaraoțchi și pe Agripina și a descoperit locul unde dansau, de rupea fata cele 12 perechi de încălțăminte. Dezvăluind împăratului cele văzute și arătîndu-i semnele luate din pădurea de aramă și din pădurea de aur, ca și din casa lui Scaraoțchi, Agripina recunoaște totul dar spune că ea va muri pentru că i s-a dezvăluit taina. Totuși dacă va fi cineva vrednic să o păzească trei nopți cît va fi în sicriu, acela o va scăpa de vrajă și o va lua de soție. Împăratul l-a pus tot pe Ion s-o păzească pe fata moartă și trei nopți la rînd Agripina se ridică din sicriu și încearcă să-l mănînce pe Ion, dar acesta se ascunse bine și scăpă. În ultima noapte, lui Ion i-au venit în ajutor doi moșnegi, care l-au scos pe dracul din fată și au scăpat-o de vrajă. Ion s-a însurat cu Agripina și a rămas urmaș la împărăție.

Agripina a născut o fată frumoasă care cînd s-a făcut mare s-a îndrăgostit de îngrijitorul grădinii, Florea. Într-o zi Ileana, fata Agripinei, l-a supărat pe Florea care a înjurat-o și din acea clipă Ileana a purces grea. Împăratul și judecătorii hotărăsc să îl zidească pe Florea într-un turn, dar Ileana poruncește să lase o ferestruică prin care îi aducea mîncare. În timpul acesta Verde împărat îi trimite împăratului Ion vorbă să îi ghicească două întrebări pe care nu le poate dezlega nimeni altul decît Florea prin mijlocirea Ilenei. Cînd Verde împărat îi cere împăratului Ion să-i zboare bucățica de la gură în ziua de paște, ca să cîștige împărăția, Ileana l-a sfătuit pe tatăl ei să-l scoată pe Florea din turn și acesta a tras cu arcul dintr-un foișor înalt și i-a zburat cu săgeata bucățica de la gura împăratului Verde chiar în ziua de paște. Pornind la drum ca să-și ia împărăția cîștigată, Florea se întîlnește cu Gerilă, Flămînzilă, Setilă și Fugilă pe care îi ia cu el. Împăratul Verde îi pune la încercare, cei cinci tovarăși trec cu bine probele și Florea primește împărăția.

7. TREI FRAȚI, MIHAIL, PETRE ȘI PAVEL

(Costin Lucian, *Basme și istorioare*. 4, Timișoara, 1926, p. 50—59).

Un om avea trei feciori: Mihail, Petre și Pavel. Fiindcă erau tare săraci, tatăl i-a spus într-o zi feciorului celui mare să se bage slugă undeva ca să mai cîștige un ban, să poată ajuta familia. Mihail își ascultă părintele și plecă să-și caute de lucru. Ajungînd la casa unor bătrîni, se tocmi slugă la oi pentru trei zile. Stăpînii i-au spus să nu se abată din calea oilor și seara cînd se va întoarce acasă să aducă un pumn de iarbă de unde au păscut animalele. Mihai nu ascultă spusele stăpînului, s-a dus și s-a înveselit toată ziua la casa unor năzdrăvani, iar seara a mințit și aduse cîte o mînă de iarbă luată la întîmplare. Văzînd stăpînii cum stau lucrurile, i-au plătit simbria și Mihai a plecat acasă. Al doilea fecior, Petre, s-a tocmit și el slugă în același loc și a făcut la fel cu fratele său cel mare.

Pavel, feciorul cel mai mic, a fost ascultător și bătrînii la care se tocmise cioban, l-au răsplătit cu un cojoc fermecat, care la nevoie îi împlinea orice dorință. Ajuns acasă, Pavel a scos din cojoc o mulțime de galbeni, apoi tot cu ajutorul lui a zburat pînă în slava cerului unde s-a întîlnit cu un om care i-a spus să se ducă la palatul împăratului să păzească pe cele trei domnițe fermecate care rupeau în fiecare noapte trei perechi de încălțăminte. Cu ajutorul cojocului, Pavel păzește și urmărește pe cele trei fete de împărat care plecau noaptea să petreacă în împărăția dracilor. Cu dovezile pe care le-a adus împăratului, Pavel i-a dezvăluit și faptul că vinovate sînt fetele cele mari pe care împăratul le-a spînzurat, iar pe fata cea mică i-a dat-o lui Pavel de soție.

https://biblioteca-digitala.ro

8. ÎMPĂRATUL CARE NU AVEA COPII

(Povestită de Ion Dobre, 14 ani, din comuna Bătrîni — Ploiești, în 1954, culegător C. Bărbulescu. AIF 8270).

O împărăteasă nu avea copii. O țigancă i-a dat un bob să-l puie în sîn și împărăteasa a născut o fată care a crescut foarte repede. În timpul zilei fata era ca toată lumea, dar noaptea zdrențuia rochiile cele mai frumoase. Un argat, moș Ion, care avea o gușă mare, s-a dus la împărat și a cerut voie să păzească fata în timpul nopții. Ca să scape, fata i-a dat seara să bea mătrăgună, dar băutura i s-a oprit în gușă și moș Ion s-a prefăcut că e beat, iar fata l-a aruncat la gunoi. La miezul nopții a venit o trăsură în care s-a suit fata împreună cu niște tineri. Moș Ion s-a ascuns în lada trăsurii și a prins pe rînd niște mere de aur, cu care se jucau călătorii. Trecînd printr-o pădure de aramă, de argint și de aur, moș Ion rupe cîte o crenguță. A doua zi de dimineață moș Ion s-a dus la împărat și de față cu fata a început să povestească și să arate dovezile luate. După ce moș Ion a dezvăluit taina, fata a spus că va muri și l-a rugat pe împărat s-o așeze cu sicriul în biserică unde în fiecare noapte s-o păzească zece soldați. După moartea fetei, împăratul a făcut întocmai cum îi spusese aceasta, dar în prima noapte fata s-a făcut strigoi și a mîncat soldații care o păzeau. A doua noapte s-a întîmplat același lucru. Venind rîndul lui moș Ion să facă de pază lîngă sicriu, pe drum s-a întîlnit cu un moșneag care l-a învățat ce să facă în trei nopți succesive ca să scape de strigoaică. În felul acesta moș Ion a scăpat-o pe fată de vrajă, s-a transformat într-un flăcău și s-a căsătorit cu ea.

9. CU O FATĂ DE ÎMPĂRAT

(Povestit de Filimon Vasile, 46 ani, agricultor în Turț — Negrești, Oaș, Baia Mare, în 1955, culegător Ov. Bîrlea. AIF 14078).

Un împărat avea o fată care în fiecare noapte rupea două perechi de pantofi, dar nimeni nu știa cum. Un om sărac avea trei feciori care s-au dus pe rînd să păzească fata ca să-i afle taina. Frații mai mari n-au aflat nimic pentru că au adormit. Cel mai mic și-a pus niște spini lîngă obraz, care nu l-au lăsat să adoarmă, și a văzut cum a venit un diavol și a luat fata într-o trăsură de foc. Flăcăul i-a urmărit pînă la o apă mare peste care n-a avut cu ce să treacă. Văzînd trei copilași care se certau pentru trei obiecte fermecate, îi păcălește, își însușește lucrurile și cu ajutorul lor se duce la diavol acasă unde o vede pe fată jucînd pe o masă cu cuie. Nevăzut, se ospătează și ia un tacîm de aur și inelele fetei pe care le duce împăratului și îi povestește ce a văzut.

Trei împărați vecini au declarat război împăratului cu fata. Flăcăul isteț, cu ajutorul obiectelor fermecate, i-a bătut pe dușmani, apoi s-a însurat cu fata împăratului și a rămas el moștenitor la domnie.

10. FATA DE ÎMPĂRAT CARE A RUPT ȘAPTE PERECHI DE BOCANCI LA JOC

(Povestit de Morar Vasile, 65 de ani, agricultor în Turț—Negrești, Oaș, Baia Mare, în 1955, culegător Ov. Bîrlea. AIF 14102).

O fată de împărat rupea în fiecare noapte șapte perechi de bocanci. Împăratul făgădui răsplată celui care va descoperi taina. Un om sărac s-a hotărît să-și încerce și el norocul. S-a așezat la răscrucea de drumuri pe unde trebuia să treacă fata împăratului, s-a rugat și a apărut în fața lui un moșneag care i-a dat o straiță fermecată. Cînd a trecut, fata împăratului, omul a urmărit-o și trecînd printr-o pădure de aur, printr-una de diamant și alta de aramă a rupt cîte o crăcuță drept mărturie. Ajungînd la o apă mare, n-a putut s-o treacă și să urmărească mai departe fata pe care niște draci au urcat-o într-o trăsură cu care a trecut dincolo. Suindu-se pe un munte ca să privească peste apă, omul a găsit trei copii de drac ce se certau pentru trei obiecte fermecate. Păcălindu-i le ia lucrurile și pornește iarăși în urmărirea fetei. Ajungînd la niște palate a văzut cum fata s-a ospătat și apoi a dansat, rupînd șapte perechi de bocanci. Luînd probe de mîncare, s-a întors la împărat și arătîndu-i crăcile rupte din păduri ca și mîncările de la bucătăria dracilor, a căpătat bani mulți cu care s-a dus acasă unde a ajuns om înstărit.

https://biblioteca-digitala.ro

11. HOP ŞI TARII

(Povestit de Gh. Zlotar, 62 ani, fierar din Cîmpulung Suceava, în 1956, culegător Ov. Bîrlea. AIF Mgt. 846).

Un împărat a purtat un război crîncen în care a fost ajutat de Hop şi Tarii care a învins armatele duşmane. Împăratul avea patru fete. Fata cea mai mică rupea în fiecare noapte o pereche de ghete şi nimeni nu ştia cum. Împăratul l-a chemat pe Hop şi Tarii ca să dezvăluie taina. Voinicul s-a aşezat de pază la uşa fetei dar seara fata i-a dat să bea un pahar de vin şi să mănînce o bucată de pîine. Paznicul a adormit îndată. Acest lucru s-a întîmplat două nopţi la rînd însă într-a treia voinicul s-a prefăcut doar că bea şi mănîncă, a rămas treaz şi a pornit în urmărirea fetei. Trecînd prin pădurile de aur, argint şi aramă, a rupt cîte o creangă. Pierzînd urma şi ştiind că-l aşteaptă moartea, voinicul a început să plîngă, dar i s-a arătat un moşneag care i-a dat un cal, o năframă şi un buzdugan, fermecate. Cu ajutorul lor a ajuns la curtea a 12 diavoli prefăcuţi în zmei şi a văzut cum dansa fata de împărat, apoi i-a omorît pe cei 12 diavoli. La întoarcere a povestit împăratului şi cînd a arătat crengile rupte din cele trei păduri, fata cea mică a murit. Mai înainte însă apucase să îl roage pe împărat să o aşeze într-un sicriu de sticlă în biserică şi să-i trimită în fiecare noapte un soldat pe care să-l mănînce. Împăratul a făcut întocmai şi timp de o lună fata strigoaică a mîncat în fiecare noapte cîte un om. Trimiţîndu-l pe Hop şi Tarii ca s-o păzească, acesta a fost învăţat de ursita lui ce să facă timp de trei zile ca să scape. În cele din urmă, Hop şi Tarii a prins fata blestemată şi a aruncat-o pe fereastra bisericii, scăpînd-o astfel de trei diavoli pe care i-a dat afară din ea. Hop şi Tarii s-a însurat cu fata cea mai mică şi a rămas el împărat.

КАТАЛОГ РУМЫНСКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК

(Предварительные заметки)

Статья начинается с указания, что непосредственное полевое исследование фольклорной действительности расширило перспективу понимания смысла повествования в общественной жизни и роли повествователя в продолжении устной традиции. Следует несколько замечаний в связи с работой по составлению каталога румынских народных сказок. Статья разделена на две части. В первой части указано, что в румынской фольклорной действительности отмечаются четыре категории сказов: были и былички, легенды и традиции, прибаутки сатирического, демонстративного или морализующего характера и — самые многочисленные — сказки (волшебные, бытовые, религиозные, о животных, о глупом черте и т.д.) Отсюда ясно, что виды народных сказок требуют различной трактовки, в зависимости от характера каждого из них. Это делают и сами народные сказители, которые в комплексе устной передачи подчеркивают специальный аспект каждого повествования.

В связи с методами исследования и анализа народных сказов автор предлагает уточнение специальной терминологии. Исходя из материала румынских народных сказок, он устанавливает, что понятие *элемент* представляет самую малую часть сказки, т.е. героя, обобщение, предмет или обстоятельства, и освещает стадию знаний тех, кто повествует. *Мотив* — это совокупность элементов в таком контексте, который дает ему определенное содержание, определяемое психологией творческого коллектива. Мотив — это динамическое сцепление элементов. *Эпизод* — это фрагмент сказки, скопляющий несколько мотивов в логической последовательности и имеющий то преимущество, что его можно перемещать из сказки в сказку в различных комбинациях, сохраняя нетронутой форму. В пример приводится эпизод о том, как были обмануты три черта, имевшие волшебную шапку, дубинку и башмаки, из каталога AT 518, появляющийся в той же форме в вариантах типов AT 302, AT 400 и AT 306.

Во второй части статьи излагается временная схема трактовки сказочных типов в новом каталоге. Указав, что труд будет сопровожден различными указателями, автор представляет тип AT 306 « Ночные пляски». Схема каждого типа показывает, что речь идет о методе, который поставит в распоряжение исследователей множество элементов, необходимых для изучения. В общих чертах схема типов будет выглядеть примерно следующим образом:

https://biblioteca-digitala.ro

А. — Паспортизация

1. Номер типа сказки в международной классификации (AT);
2. самые употребительные румынские заглавия;
3. международное наименование типа;
4. указание числа вариантов данного типа с ссылкой на библиографию и с указанием местопроисхождения;
5. ссылки на классификации Л. Шэиняну, А. Шуллеруса и Болта-Поливка.

Б. — Анализ типа

1. Установление элементов, мотивов и эпизодов в совокупности вариантов;
2. установление последовательности мотивов и эпизодов для каждого варианта;
3. группировка вариантов;
4. комментарии к вариантам;
5. многочисленность элементов в различных вариантах в целях установления их общих черт;
6. распространенность.

В. — Краткое содержание

Краткое содержание всех сказок данного типа в хронологическом порядке их появления или записи с полными библиографическими данными и любыми другими замечаниями, которые могли бы облегчить понимание специфического сцепления элементов, мотивов и эпизодов или стилевых особенностей.

Автор считает, что исследователи смогут найти таким образом поддержку в деле выяснения вопросов структуры сказки, соотношения в современности между традиционными волшебными, магическими и мифологическими элементами и элементами реалистическими соответственной среды, отражения в сказках социального содержания, их регионального характера и национальной специфики, а также вопросов стиля.

THE CATALOGUE OF RUMANIAN FOLK STORIES

(Preliminary Note)

Field investigations by their direct contact with the folkloric realities have widened the proper understanding of the rôle of story-telling in the life of society, as well as the part played by the story-teller in fostering oral tradition. Aware of this broader significance, the author makes a number of remarks in connection with the compilation of a catalogue of Rumanian folk stories. In the first part of the article, C. Bărbulescu points out that there are four categories of stories in Rumanian Folklore: true stories and stories claimed to be true, legends and traditions, satirical, educational or moralizing stories and anecdotes, and finally stories proper with a far wider range (fantastic, novelistic, religious, animal or ,,silly devil'' stories etc.). The various types of folk stories call for a different manner of rendition, according to their specific character — a fact of which the folk story-tellers are conscious as they emphasize in their oral narration the peculiar feature of the respective story.

As method of investigation and analysis of folk stories, the author proposes the adoption of a precise specialized terminology. Based upon the stock of Rumanian folk stories, C. Bărbulescu defines the term of *element* as representing the smallest fraction of a story including the delineation of the hero, a generalisation, the object or event. The element indicates the level of comprehension attained by the story-teller. The *motif* is the reunion of the elements in a relation determined by the mentality of the creative collectivity. It is in other words a dynamic sequence of elements. *The episode* is the fragment of a story containing several motifs joined together in logical sequence liable to be employed in various combinations, preserving however an unmodified pattern in different stories. An example thereof is the episode in ATh 518 with *the trick played upon the three devils with the enchanted furcap, whip and slippers* appearing in unvarying form in the variants of the types ATh 302, ATh 410 and ATH 306.

https://biblioteca-digitala.ro

The second part of the article presents a provisional scheme for the classification of the various types of stories in the new catalogue. After stating that the work will be completed with several kinds of indexes, the author presents type ATh 306, *„The dancing-out shoes"*. The classification of every type aims at presenting the material in such a way as to afford the researcher as many elements as possible in his investigation.

The type of story is treated in accordance with the following scheme:

A. — Identification

1) the number of type of story according to the international classification,
2) the most representative Rumanian title,
3) the international title of the type,
4) the indication of the number of variants of the type with its bibliographic references and indication of the locality of origin,
5) reference to the classifications of L. Şăineanu, A. Schullerus and Bolte-Polivka.

B. — The analysis of the type

1) the determination of the sequence of motifs and episodes in all variants,
2) the determination of the sequence of motifs and episodes for every variant,
3) the grouping of variants,
4) comment upon the variants and their relationship to other types,
5) the frequency of the elements in the different variants determining their common features,
6) the area of distribution.

C. — The summary of every story

The summary of every story of the respective type in chronological order of publication or collection, completed with bibliographic data and other remarks serving to aid in determining the specific sequence of the elements, motifs and episodes or various stylistic features.

It is the author's conviction that such a classification will represent a valuable aid in elucidating the problems connected with the structure of folk tales and the present relationship between the fantastic, magical or mythological, traditional elements and the realist elements of environment. It will likewise help to bring out the full social significance of the stories, their regional character, their specific national traits and the cognate problems of style.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN STRIGĂTELE MUNCITORILOR, MEȘTEȘUGARILOR, VÎNZĂTORILOR, DISTRIBUITORILOR AMBULANȚI

(Unele premise în procesul legăturii dintre cuvînt și muzică)

G. SULIȚEANU

Schimbările radicale petrecute după 23 August 1944 în dezvoltarea țării noastre, rezultatele obținute pe drumul construirii socialismului au avut și au înrîuriri serioase și asupra multor producții și tradiții populare, ce s-au dovedit a fi depășite și astfel abandonate ca necorespunzătoare cerințelor omului nou al zilelor noastre.

Caracterului legic al dispariției și transformării unor genuri și producții populare în evoluția lor de-a lungul vremii i se înscriu și categoriile de strigăte pe care le urmărim[1].

Fenomenul cutreierării satelor și orașelor de către meșteșugarii cu marfa lor, și în general de către toți acei cu îndeletniciri ambulante, este atestat cu sute de ani în urmă [2].

O dată cu dezvoltarea capitalismului formele comerțului ambulant se înmulțesc, exercitatorii acestor ocupații recrutîndu-se din rîndul proletariatului și a țăranilor proletarizați.

Alături de ambulanții de profesie, care cutreierau zone mari ce depășeau uneori granițele unei țări, se situează ambulanții semiprofesioniști, sezonieri. O mare parte din categoria semiprofesioniștilor provenea din mediul rural, ca mici producători de obiecte din lemn (vase, roți, unelte etc.) și vînzători ai produselor agricole, forestiere sau alte produse naturale ale regiunii ca: var, rășină, sare etc. O particularitate a acestei categorii o forma natura plății ce se făcea numai pe baza schimbului în natură [3]. Abia mai tîrziu — în capitalism — s-a introdus plata în bani.

Dezvoltarea capitalismului la sate a determinat pe mulți semiprofesioniști, din mediul rural, să prefere orașul în speranța unui trai mai bun [4]. La oraș ei profesau meșteșugul

---

[1] Într-un articol din *Revue des traditions populaires*, « Les cris des rues » semnat de Louis Morin aflăm că la Paris au fost consemnate, într-un almanah tipărit în anul 1629, 39 de astfel de strigăte ale ambulanților. De altfel, această interesantă revistă apărută la sfîrșitul secolului trecut publica aproape în fiecare număr astfel de strigăte sub denumirea de « Les cris des rues ». Din păcate foarte puține sînt notate muzical și mai toate redate de către culegători, din memorie. Dintre acestea foarte multe strigăte apar comune cu ale romînilor. În Ardeal au fost notate, de la nemți, de către Emil Sigerus: Vom alten Hermanstadt. vol. I, Sibiu, 1922.

[2] Astfel, ei figurează în desenele lui Charles Doussault, publicate de G. Oprescu: Țările Romîne văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX). București, 1926 și Nic. Iorga: Istoria Bucureștiului. București, 1939, 105, 139, 285.

[3] Schimbul de produse se mai practică și astăzi la sate. Se obișnuiește chiar a se întrebuința pentru unele produse ca unitate de plată, expresia « plin de plin ». (« O strachină cu mere în schimbul uneia de porumb » povestea un informator din com. Fierbinți, 1959, rn. Snagov, reg. București).

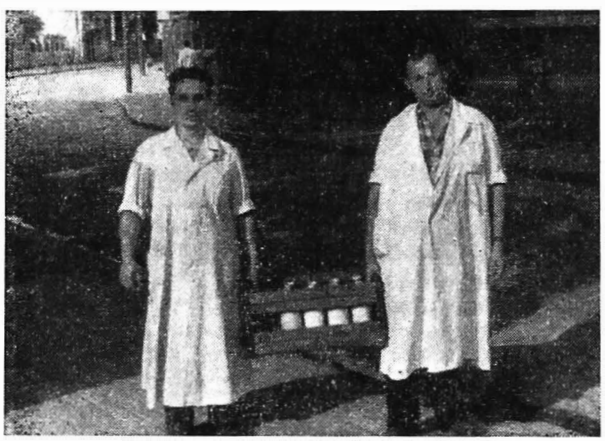
[4] De unde la început ambulanții erau mai mult străinii stabili sau în trecere prin țară, cu timpul, în special spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, ca o consecință a dezvoltării capitalismului la sate, parte din miile de țărani refugiați la orașe s-au încadrat în îndeletnicirile ambulanților. Strîns legați încă de sat, plecarea lor avea un caracter sezonier.

https://biblioteca-digitala.ro

știut de acasă (reparatul donițelor, al butoaielor etc.), ca mai tîrziu — cînd aceste obiecte încep să fie folosite tot mai puțin — să învețe reparatul ligheanelor, oalelor etc. Alții veneau la oraș ca să-și vîndă forța de muncă, ca spărgători de lemne, cărători de apă, gunoieri sau ca revînzători a unor produse alimentare.

În afară de aceștia menționăm tot felul de mici negustori începînd cu femeile care vînd lapte, smîntînă, urzicele, ciuperci, mure, fragi, zmeură etc., ambulanții turci, bulgari, armeni, care preparau și vindeau dulciuri și băuturi caracteristice [5], apoi, mici meșteșugari cu atelierele lor ambulante ca: tocilarii, spoitorii, lăcătușii etc.

Destul de des acești ambulanți serveau ca angajați diferite « firme » capitaliste, simțind din plin exploatarea nemiloasă a capitalismului [6].



Vînzători de produse lactate

Cucerirea puterii de către clasa muncitoare, construirea unei vieți noi, lipsite de exploatare, a înlăturat pe acei care exploatau masele muncitoare.

Astăzi profesioniștii, altădată ambulanți, sînt încadrați în diferitele sectoare de muncă, după specificul și îndeletnicirea cunoscută: D.C.A. — colectori de sticle și borcane, fier vechi; cooperative de prestare a muncii la domiciliu — geamgii, coșari, instalatori etc.; O.C.L. — vînzători de produse lactate etc. [7]

Existența unor ambulanți neîncadrați în aceste formațiuni socialiste, trebuie privită ca o rămășiță a trecutului explicabilă în perioada de trecere de la capitalism la socialism, rămășiță care va dispare datorită construcției socialismului în țara noastră.

Studierea strigătelor îndeletnicirilor ambulante, așa cum mai pot fi consemnate în momentul de față, ne oferă: pe de o parte încă un domeniu de cercetare al desfășurării vieții social-economice din trecutul nu prea îndepărtat al țării, iar pe de altă parte noi și interesante premise în studiul structurii și evoluției cîntecului popular, în procesul legăturii dintre cuvînt și muzică, încercări de care ne vom ocupa în special.

Strigătul ca manifestare, reprezintă, în esență, acele embrioane muzicale izbucnite din primele necesități ale omului de a se face auzit. El apare pe prima treaptă a scării posi-

[5] Aici s-ar include ca o subcategorie și strigătele comerciale de reclamă ale tarabagiilor semiambulanți pe care însă nu le-am urmărit.

[6] Au fost mult descrise în ziarele timpului condițiile mizere în care trăiau acești revînzători semisalariați. Exploatați la maximum, de multe ori copii încă, vînzători de cornuri, covrigi, semințe etc., umblau veșnic înfometați și aproape goi.

[7] În evoluția strigătorilor ambulanți, putem observa pe o perioadă mai mare de timp, că dacă foarte mulți au dispărut o dată cu îndeletnicirile lor, au apărut în schimb alții cu îndeletniciri noi și bineînțeles cu strigăte noi. Un exemplu plastic îl oferă trecerea de la ambulantul vînzător de lumînări din timpul folosirii iluminatului cu lumînări, la apariția gazarului, corespondent al unor vremuri evoluate ale iluminatului cu petrol, la apariția modernă a distribuitorului de aragaz, cu ale cărui strigăte sîntem familiarizați, sau, fără a mai fi strigător ambulant, mai discret, strigătul încasatorului de lumină electrică. De asemenea unele îndeletniciri ambulante dispar, după necesitate, ele reapărînd într-o nouă formă, corespunzătoare economiei timpului. Astfel, vestiții iaurgii, vînzători de cele mai multe ori exploatați de către un patron, care furnizau o marfă îndoelnică din punct de vedere higienic, au fost înlocuiți cu distribuitorii oficiali de produse lactate, care o dată cu laptele oferă și iaurtul nu fără a întrebuința strigătele caracteristice (ex. 224, 225). Și vechea lăptăreasă tinde să fie înlocuită, cu mult succes, de către aceștia. Ei vin pînă la colțul străzii cu mașina, coboară cu bidoanele, sticle de lapte și borcănașe cu iaurt și la fiecare curte își anunță marfa.

https://biblioteca-digitala.ro

bilităţilor muzicale, astăzi deosebit de dezvoltate şi de bogate, de care dispune fiinţa omenească.

În bogăţia folclorului romîn categoria pe care am denumit-o a strigătelor îndeletnicirilor ambulante, se încadrează în grupul mare al genului de strigăte, ca tip de manifestare, avînd funcţii diferite şi reprezentînd un domeniu mai puţin cunoscut şi studiat pînă în prezent.

Culegerile sporadice au dat la iveală strigăte: *a)* din timpul îndeplinirii unei munci, aşa-numitele strigăte de muncă; *b)* strigăte ca obicei de lăsata secului, aşa-numitele strigăte de peste sat; *c)* strigăte de primăvară şi vară, în mijlocul naturii, adevărate semnale vocale, cunoscute sub denumirea de hăuluri; *d)* strigăte de chemare, obişnuite între vecini, rude sau cunoscuţi apropiaţi; *e)* strigăte-chiote, ale cetelor de copii, tineri, tinere, în timpul mergerii în grup cu ocazia anumitor obiceiuri ca: sărbătorile de iarnă, nunta sau întoarcerea de la cîmp şi în sfîrşit; *f)* strigătele îndeletnicirilor ambulante, cu rol economic-comercial, al meşteşugarilor, micilor producători-vînzători, distribuitorilor, cumpărătorilor etc., ambulanţi. Toate aceste categorii de strigăte reprezintă cîte un capitol din marea diversitate a tradiţiei populare, a trăirii şi a evoluţiei ei, cu explicaţii şi legături în viaţa de fiecare zi a omului.

Încercarea de a clasifica diferitele categorii de strigăte, poate porni de la strigătele de muncă, chiote, strigăte de chemare, hăuluri, ca de la nişte categorii în care cuvîntul nu este folosit, trecînd apoi la strigăte de peste an ce formează un material folcloric mai precis conturat cu adevărate creaţii poetice, ca să ajungă la un material, mai nou în timp, acela al strigătelor anumitor ambulanţi, în care cuvîntul se exprimă în sunete muzicale, de multe ori mici cîntece vocale.

În amintirea noastră, au rămas încă din copilărie unele dintre strigătele lor, sunetele lor caracteristice readucîndu-ne de fiecare dată în minte şi imaginea celui care strigă.

Puţinele materiale existente pînă în anul 1957, pe care le-am găsit sînt: cele aproape 130 de strigăte notate numai literar la Iaşi şi Bucureşti de E. Baican [8] în 1884, 32 de strigăte cu desene foarte sugestive apărute în dicţionarul limbii romîne publicat în 1931, reprezentînd un material tot numai literar, dinaintea primului război mondial [9], 10 strigăte notate muzical de Dumitru Kiriac între anii 1913—1925 şi 14 strigăte notate muzical de Constantin Brăiloiu în vara anului 1927 [10]. La acestea, se adaugă cele 307 notări muzicale făcute personal [11] între anii 1958—1959 printre care 52 de strigăte înregistrate pe bandă de magnetofon.

Analiza materialului avut la dispoziţie [12], ne permite cîteva observaţii, pe care vom căuta să le sintetizăm în următoarele puncte:

I. *a)* Aproape fiecare îndeletnicire are strigătele sale caracteristice, trasmise de la om la om, din generaţie în generaţie, dependente probabil de natura îndeletnicirii şi a cuvintelor ce compun strigătul.

b) Textul acestor strigăte prezintă în primul rînd anunţarea îndeletnicirii respective şi nu are rolul unei reclame [13].

---

[8] E. Baican: Strigăturile precupeţilor din Bucureşti şi Iaşi. 1884.

[9] I. Aurel, Candrea şi Gh. Adamescu: Dicţionarul Enciclopedic ilustrat „Cartea Romînească". Bucureşti, 1931, Tabela LXXIX. Vînzătorii şi meşteşugarii ambulanţi (tipuri bucureştene) 1436—1437.

[10] Materialul notat de Dumitru Kiriac şi Constantin Brăiloiu este redat cum l-au înţeles culegătorii în acel timp. Mi-am permis a-l transpune numai acolo unde a fost necesar, pentru a uşura urmărirea comparativă menţinînd finala reală.

[11] De altfel, notările cît şi înregistrările pe bandă de magnetofon au fost făcute aproape în exclusivitate după strigătorii care au trecut pe strada în care locuiesc. Str. Pop de Băşeşti leagă centrul comercial Obor de restul oraşului. Ea scurtează drumul celor ce vor să ajungă spre oraş şi astfel este foarte populată de aceşti profesionişti ambulanţi. De exemplu, numai în cursul zilei de 24 martie 1959 am înregistrat pe bandă de magnetofon 29 de strigători între orele 7,30—15, fără a mai socoti pe cei de după amiază. Cele 52 de strigăte înregistrate pînă în prezent au fost culese în două anotimpuri diferite (primăvara, vara) căutînd să consemnez, bineînţeles cu multă aproximaţie, strigătele specifice anotimpului respectiv.

[12] Numerotarea materialului pentru lucrare a fost făcută de la 1 la 225, menţinîndu-se pentru exemplele numai citate numerotarea din arhiva Institutului. Respectiv F.A. pentru fondul auxiliar şi Mgt. pentru magnetofon.

[13] De aceea le-am deosebit de strigătele de reclamă.

https://biblioteca-digitala.ro

Calde gogoşi!

Alune ameticane

Cornuri cable

De-ale noi nuci!

Halviţă!

Fierbinte porumbielu! Fierbintee!

Hai cu caşu! Caş! căşulean!

Ouă de găină! ouă!

Lapte covăsit! laa!

Rahat cu apă reeece!

Gheaţaţ'

Floricele calde!

Iaurt căimăcchi! laurgiuuu!

Rece limonada!' Şampaniaaa!

Peşti! peş! peş!

Oţăt' oţăt'

Zarzavagiuuu!

Braga reeece!

Covrigi' covrigei'

Calde castane!

Găini' pui mari'

Curse! gratare! cazane buneee!

Rîşniţă la cafe'

Haine veeechi!

Crizantaa!

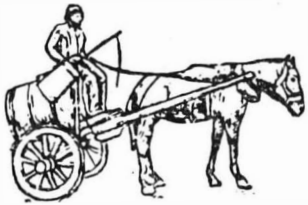
Spiciala'

Gaz! gaz! gazuuu!

Meşteru lacatuş! Lacatu! lacatu! looo!

Chiop! chiop! chiorbuuun!

Măturaa! măturica!



Oooo'

Fiare veichi cumpărăm

https://biblioteca-digitala.ro

c) Pe formule tipice, tradiţionale, întîlnim gama unei foarte variate execuţii. Natura strigătului fiind de o libertate specifică nuanţei expansive, emoţionale, a funcţiei strigării, permite chiar la acelaşi individ multiple forme de expresie [14].

În formularea caracteristică, personalitatea strigătorului face uneori breşe serioase, introducînd elemente noi, după posibilităţile sale artistice personale şi de interpretare, după starea sa sufletească şi în special după temperamentul său.

d) Uneori, apar expresii ale unui limbaj scîlciat provenit din fantezia cine ştie cărui strigător, din îndeletnicirea respectivă şi care devin apoi caracteristice. Astfel, « ştiucă-racalin » =ştiucă, caras, lin (Ex. nr. 32, 33), « domin-de-lega » = doniţe de legat (Ex. nr. 4), « para-o » sau simplu « O » = o para o doniţă cu apă (Ex. nr. 2, 3), « sticli-par » = sticle cumpăr (Ex. nr. 123), « Kiop-kiop-cărbuni » = de vînzare cărbuni (Ex. nr. 30, F.A., 6737), care pot fi explicate numai de către cei ce le-au auzit [15].

e) Alteori se produc elidări ale primelor silabe ca de exemplu: « aragaz » devine « gaz » (ex. nr. 218, 219, 220, 221), ziarul « Informaţia » devine « 'formaţia » (ex. nr. 195), «sifonarul » devine « 'fonarul » (ex. nr. 202), « gunoiul » devine « 'noiu » (ex. nr. 207) etc., sau elidarea ultimei silabe ca « ligheane » devine « lighean'» (ex. nr. 80), « salata » devine « sala' » (ex. nr. 165), « ştevioara » devine « ştevioa' » (ex. n. 166 F.A. 6826) etc.

f) Pronunţia unora dintre cuvinte prezintă, în unele exemple, anumite particularităţi fonetice regionale. Astfel, putem auzi: ǫle, cǫdă, tǫcătǫre, căzane etc., ale ţăranilor moţi, sau: bütürügi, topör, topöre, viki etc., ale ţiganilor.

g) Textul nu este versificat. El se desfăşoară liber şi de altfel nici nu-i este necesară versificaţia, datorită întinderii sale de cele mai multe ori foarte redusă, limitată la un cuvînt sau două. În textele mai lungi accentele tonice compensează şi corespund rolului fiziologic, artistic al versificaţiei.

h) La unele strigăte apar cuvinte a căror repetare periodică capătă un caracter de refren, mărind expresivitatea artistică (Ex. nr. 103 « faraşe », şi nr. 164, 168 « urzice » etc).

i) Limba vorbită, cu intonaţiile şi muzicalitatea ei naturală, reprezintă unul din factorii ce influenţează evoluţia strigătelor îndeletnicirilor ambulante. Situate pe treapta de legătură între vorbire şi cîntat, strigătele par să reflecte caracteristicile muzicale ale limbii respective [16], pornind de la acestea către închegări melodice.

II. Analiza morfologică a micilor motive muzicale ale strigătelor, permite unele observaţii asupra elementelor componente, caracteristice ritmico-melodice ale acestora. Natura expresivă a strigătelor, conţinutul primar al mijloacelor artistice, ne pun la îndemînă unele date ce ne pot indica înrudirea lor cu motivele muzicale din cîntecul popular. Această legătură apare firească, fără a presupune cu obligativitate evoluţia ultimelor din primele. Ea se limitează a indica numai unele particularităţi comune, ca elemente naturale, fiziologice, ţinînd de dezvoltarea aptitudinilor muzicale ale omului în decursul timpului.

Ambitus. De la insistarea uniformă pe acelaşi sunet şi pînă la nona mare găsim ambitusurile următoare: secunda mică şi mare, terţa mică şi mare, cvarta perfectă, cvarta mărită (numai la ex. nr. 9), cvinta perfectă, sexta mică şi mare, septima mică şi mare, octava şi nona mare. Se observă preferinţa pentru ambitusurile, *cvartă perfectă* după care urmează: *terţa mică*, *secunda mare* şi *cvinta perfectă*, restul fiind utilizat în mult mai mică măsură.

Scări. Varietatea scărilor pare uimitoare faţă de materialul muzical oarecum restrîns, aflat în cuprinsul strigătelor, nedepăşind decît arareori prepentatonicul [17].

---

[14] Aceasta se poate observa cel mai bine la documentele înregistrate care au permis urmărirea şi notarea pe un parcurs mai mare.

[15] În culegerea E. Baican, op. cit., mai întîlnim de exemplu: « Vrrrri-igi » (covrigi), « Te du lă, lă » (lapte dulce), « Nganga-a ! » (gaz), « Pre-ţi ! » (covrigi cu sare), « O-o » (apă) « Cîbu cîbu, cîbu ! » (cărbuni) « Hai la pe, pe, peşti ! » (peşte) etc.

[16] Am avut ocazia de a cunoaşte strigătele meşteşugarilor, vînzătorilor etc., ambulanţi francezi, din publicaţiile revistei *Revue des traditions populaires*, op. ci ., şi din Chansons de métiers de Paul Olivier, Paris, 1910. Am putut constata din exemplele notate muzical, că acestea aveau acelaşi conţinut literar (aproape cu aceleaşi cuvinte în traducere directă) într-o redare muzicală diferită, deşi multe dintre caracteristicile muzicale erau comune celor romîneşti. Se pare că limba formează una din cauzele importante ale diferenţierii.

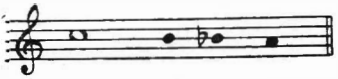
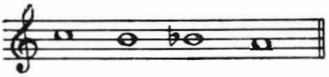
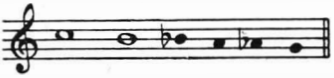
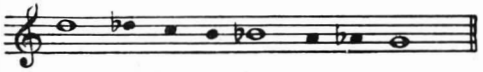
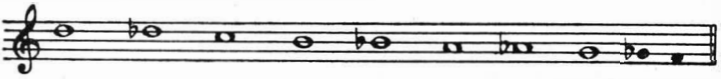
[17] Pentru sistematizarea scărilor am menţinut în tabelul din anexă, notarea cu cap mic a sunetelor ce apar numai în melisme.

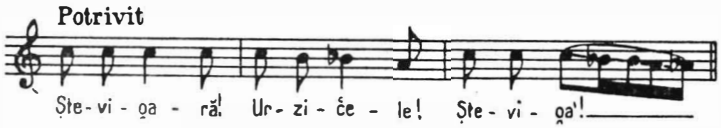
https://biblioteca-digitala.ro

Alături de scări prepentatonice și deseori îmbinată cu acestea, găsim o scară cromatică, redusă la un ambitus nu mai mare de o terță mică sau mare, rareori o octavă sau cvintă perfectă, a cărei prezență atrage atenția în mod special. Scara cromatică redusă (în înțeles semitonic spre deosebire de scara cromatică cu secunda mărită din cîntecul popular), este caracteristică pentru multe dintre finalele strigăților unde apare sub forma unui glisando pe sunete precise, alcătuind un grup melismatic aparte. În alte exemple, după cum vom vedea, ea apare suportînd execuția silabică obișnuită.

Grupul cromatic-melismatic final poate fi socotit numai ca o lunecare, pe trepte semitonice, executată cu claritate, fără a afecta construcția scării pe care este axat strigătul respectiv. Totuși prezența scării cromatice reduse și în unele dintre strigăte, de astă dată suportînd textul în formă silabică (ex. 65, 149, 150, 151, 152, 161, 162, 185, 188 etc.), pare să accentueze de astă dată un sistem muzical de o factură străveche, foarte aproape de unele intonații ale vorbirii și a strigătelor îndeosebi.

Mersul cromatic apare mai întotdeauna coborîtor, fie silabic, fie în formule melismatice cu care se încheie strigătul [18].

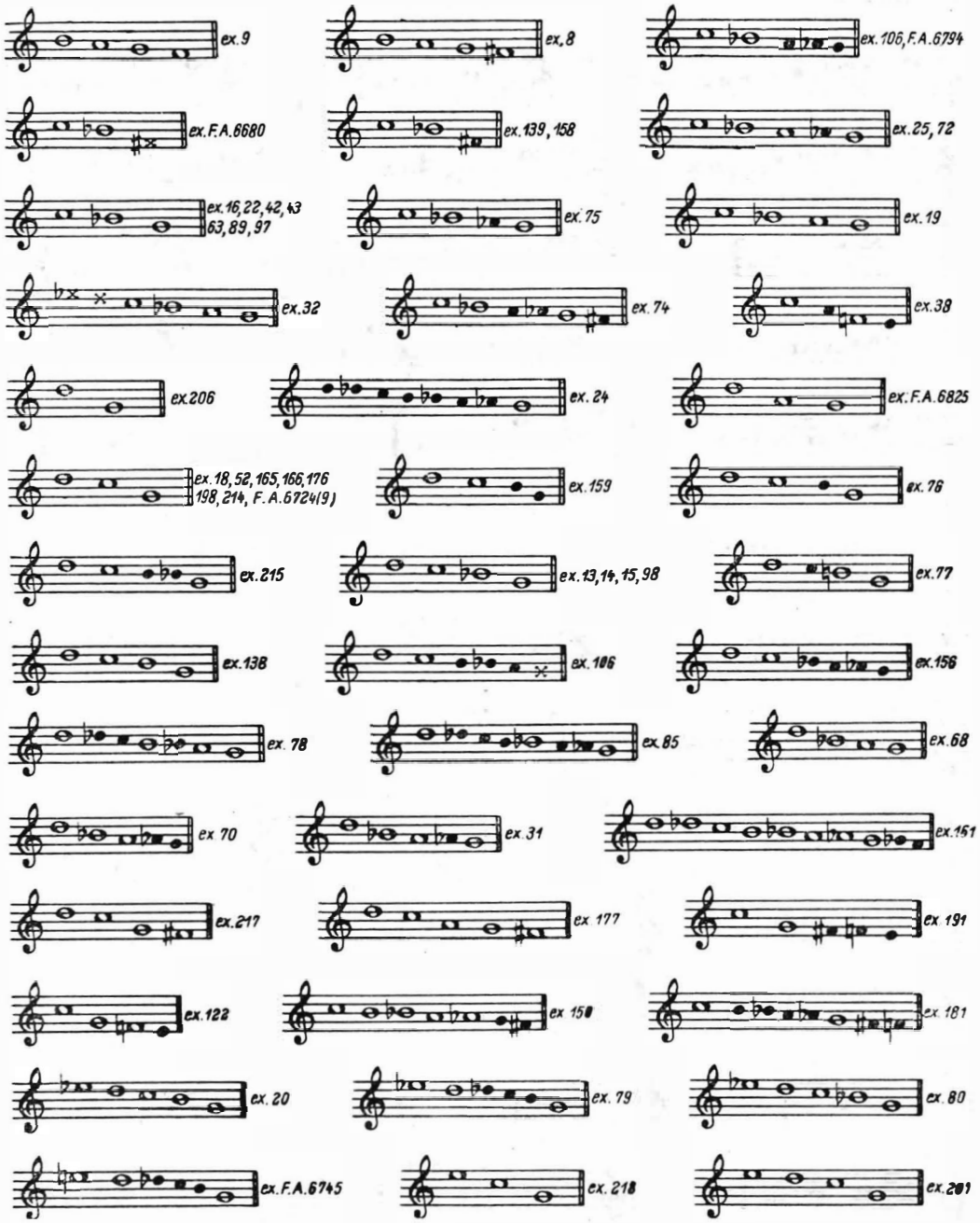
Vitalitatea acestui sistem muzical (cromatic-semitonic) reiese clar în momentul comparării unor variante unde putem observa cum grupul melismatic apare de astă dată detașat în sunete independente. De exemplu: scara cu grupul melismatic (ex. nr. 66, 184) apare la un moment dat amplificată prin independența sunetelor, de astă dată afirmînd scara cromatică  (ex. nr. 65, 151), sau, ca un exemplu mai dezvoltat, scara cu grup melismatic  (ex. nr. 45, 73), o regăsim în scara cromatică (ex. nr. 163, 164) etc. Alt exemplu dezvoltat îl formează scara cu sunete melismatice (ex. nr. 85), pe  care o regăsim ca scară cromatică (cu sunete independente, silabice) (ex. nr. 161) etc.

Aspectul de cele mai multe ori coborîtor al conturului acestei scări cromatice, pare că face și mai strînsă legătură cu prezența grupului cromatic-melismatic final. Avem impresia că asistăm la o detașare, de astă dată definitivă, a sunetelor unui anume glissando-semitonic originar, izvorît din strigăte de factură primară, trecut în exprimarea limbii vorbite, cu anumite nuanțe ale unui limbaj muzical.

În exemplu F.A. 6826 regăsim scara cromatică silabică a strigătului chiar în grupul melismatic final.

[18] Felul de execuție al acestor melisme, putînd fi ușor sezisabile și notate, mi-a atras întîi atenția asupra acestei scări pe care apoi am urmărit-o pe sunete independente.

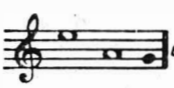
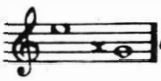
https://biblioteca-digitala.ro

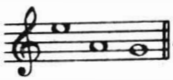
Urmărind pe tabelul de scări şi celelalte scări prepentatonice, mai putem observa, pe de o parte, o tendinţă de dezvoltare a unora dintre scări, parcă cerînd o umplere a unui ambitus mic de cvartă sau cvintă, în timp ce la alte exemple, vedem cum dezvoltarea se produce folosind intervale mari, ce măresc caracterul de expansiune al strigătului.

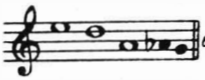
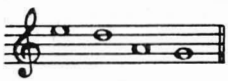
Mai găsim: un tetracord cu secunda mărită (ex. nr. 192), scara pentatonică (ex. nr. 17 şi amplificată ex. nr. 221), scara pentatonică hemitonică cu caracter minor (ex. mgt. nr. 1554 g), o scară incompletă de tip major (ex. nr. 168 cu tr. IV lipsă).

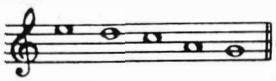
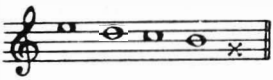


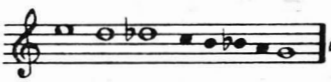
https://biblioteca-digitala.ro

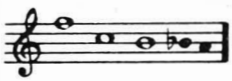

ex. 154

ex. 170

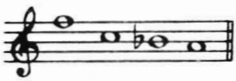
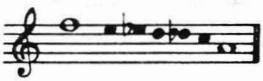

ex. 87

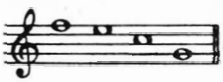

ex. 141

ex. 219

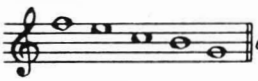

ex. 17

ex. 190

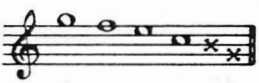

ex. 167

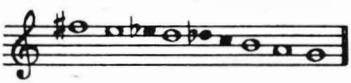

ex. 216

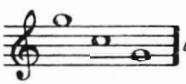

ex. 35

ex. 58

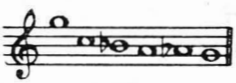
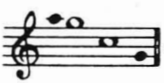

ex. 100

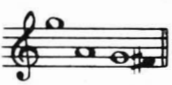

ex. mgt. 1554 g

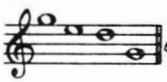
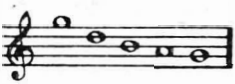

ex. 126

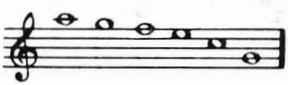

ex. 168

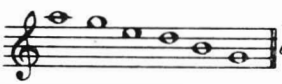
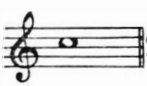

ex. 29


ex. 164

ex. 143


ex. 144

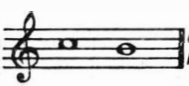
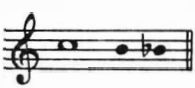

ex. 220

ex. 88

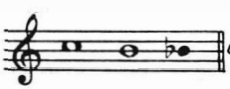

ex. 155

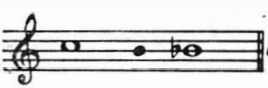

ex. 221

ex. 5, 47, 53, 54, 91, 99, 129, 182, 183, 193, 208, mgt. 1556 b. F.A. 6737, 6748, 1790.

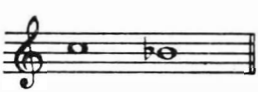
ex. 30, 41, 90, 110, 111, F.A. 6732

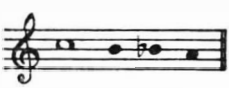
ex. 2

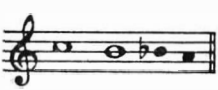

ex. 4, 33, 37, 104, 116 F.A. 6682, 6754

ex. 54, 130

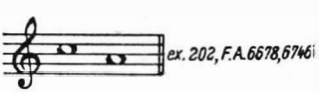

ex. 112, 131

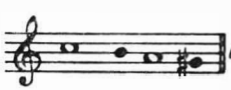

ex. 113

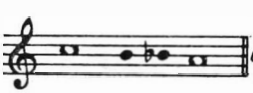

ex. 3, 48, 49, 50, 58, 92, 114, 115, 132, 133, 134, 172, 187, 194, 195, 196, 204, mgt. 1555 K, 1556 g. F.A. 672 (12)

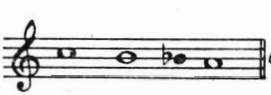

ex. 7, 66, 184

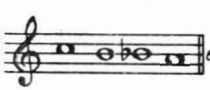

ex. 55, 145, 180

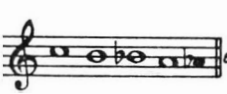

ex. 202, F.A. 6678, 6746

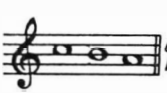

ex. 69

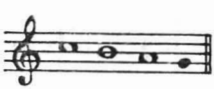

ex. 125, 205

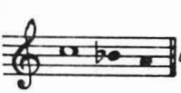

ex. 178

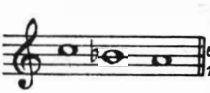

ex. 65, 151

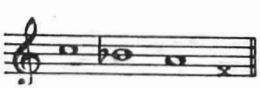

ex. F.A. 6826

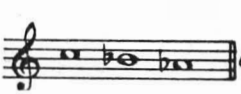

ex. 56, 57, 81, 82, 94, 118, 137 F.A. 6675, 6744

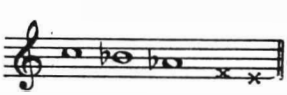

ex. 121

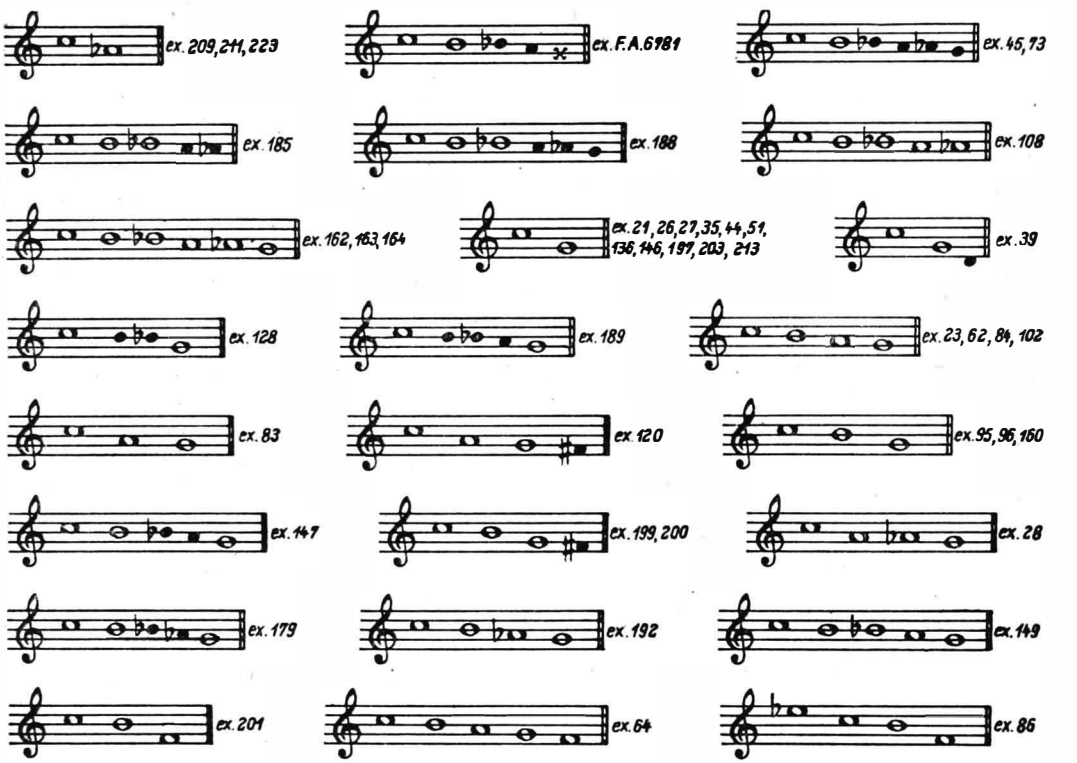

ex. 1


ex. 39, 46, 93, 105, 117, 153, 173, 174, 175, 186, 187, F.A. 6728, 6730


ex. 103


ex. 140


ex. 127

https://biblioteca-digitala.ro

Finala. Locul finalei dă o şi mai mare varietate conţinutului scărilor întîlnite, deoarece se poate plasa pe orice treaptă a scării centrînd, cu fiecare nouă ocazie, celelalte sunete în jurul ei. Cu cît scara este mai rudimentară, cu atît sunetele componente sînt mai independente unele faţă de altele putînd constitui chiar la acelaşi strigăt, la un interval scurt ca de la un strigăt la altul, finale diferite.

În strigăt finala formează şi încheierea fiziologică a conţinutului expresiv. Ea reprezintă sfîrşitul apelului din text şi de asemenea punctul culminant, emoţional al strigătului.

Din exemplele culese se relevă mai multe stiluri de execuţie a finalei. Putem deosebi: *a)* finala pe un singur sunet, plin, unele din aceste finale foarte mult ţinute; *b)* finala plină, pe un sunet ţinut, şi apoi lunecată în jos pe sunetul vecin; *c)* finala executată glissando (în care trecerea de la sunetul de pornire către cel final nu introduce pe parcurs sunete precise); *d)* finale melismatice obţinute prin lunecarea dintre două sunete, de obicei pe un interval de terţă mică sau cvartă perfectă; *e)* finale de factură glissando, melismatice, pe un grup coborîtor de 2—8 sunete executate cromatic şi *f)* finala parlato, pe sunete nedefinite.

Intervale caracteristice. Evidenţa intervalelor aflate în cuprinsul materialului analizat lasă să se observe, în folosirea lor, o oarecare dependenţă de posibilităţile muzicale primare şi latente ale vocii omeneşti.

Apariţia intervalului de cvartă *perfectă* în formă de salt, ascendent şi descendent, însoţind de foarte multe ori execuţia recitativului pe unul sau două sunete pare să se realizeze, dintr-o necesitate vocală, ca o primă nuanţă muzicală a cuvîntului în evoluţia lui spre a fi cîntat.

Frecvenţa mare a intervalului *semitonic* ascendent şi descendent îl situează pe acesta, alături de alte intervale, socotite arhaice şi necesită să i se acorde o importanţă egală, în momentul studierii evoluţiei muzicii vocale. Împreună cu intervalele ascendente şi descendente de secundă mare, terţă mică, cvartă perfectă şi cvintă perfectă, intervalul de *secundă mică* formează o grupă caracteristică pentru execuţia strigătelor.

Se mai pot întîlni, însă nu tot aşa de frecvent ca intervalul de terţă mică, terţa mare, apoi în mult mai mică măsură sexta mică, sexta mare, toate ascendente şi descendente, iar foarte rar secunda mărită descendentă (ex. nr. 192), cvarta micşorată ascendentă (ex. nr. 86),

https://biblioteca-digitala.ro

cvarta mărită descendentă (ex. nr. 31), septima mică ascendentă (ex. nr. 86), septima mare ascendentă și descendentă (ex. nr. 144) și octava ascendentă (ex. nr. 88, 221) și descendentă (ex. nr. 126, 144).

Rolul strigătului, de a semnala prezența strigătorului și a îndeletnicirii sale, se reflectă uneori în adevărate semnale muzicale obținute de obicei prin execuția de cvartă perfectă în salturi, mai rar folosind celelalte intervale.

Unele exemple sînt organizate pe un mers melodic în salturi, ca un mijloc de redare specific însușit de către unii strigători (ex. nr. 20, 29, 88, 98, 120, 136, 144, 216, 218, 219, 220 etc).

Ritmul. Urmărirea formulelor ritmice pe care le găsim în strigăte ne duce, mai mult ca oricare dintre elementele analizate, către înrudirea primară dintre cuvînt și muzică.

În strigăte pe primul plan se situează textul cu funcția și sensul lui, celelalte elemente subordonîndu-i-se, sau mai bine zis luînd naștere și evoluînd o dată cu el. În structura ritmică a strigătelor putem observa cu ușurință, cum ritmul se suprapune perfect metricii și nu-și găsește o justă explicație decît pornind de la aceasta[19]. Accentele tonice ale silabelor vorbirii au rolul important de a călăuzi organizarea ritmică a melodiei.

Repetarea sau alternarea diferitelor picioare metrice în cuprinsul textului alcătuiesc primele indicații în înțelegerea celulelor ritmice, ca bază a legăturii dintre cuvînt și muzică, în procesul de creație al cîntecului popular. Regăsim astfel în celulele ritmice picioare metrice pe două, trei și mai rar pe patru silabe, sub următoarele forme: ♪ ♪ (piricul) cel mai frecvent urmat îndeaproape de ♪ ♩ (iamb) apoi ♩ ♪ (troheu) și ♩ ♩ (spondeu).

În formulele organizate pe trei silabe, găsim: cel mai frecvent ♪ ♪ ♩ (anapestul), apoi ♩ ♪ ♪ (dactilul) și ♪ ♪ ♪ (tribrahul), iar în mai mică măsură ♪ ♩ ♪ (amfibrahul).

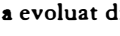
La distribuitorii de butelii de aragaz am regăsit o formulă deseori citată în cîntecul popular și anume ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 (saficul). Tot cu caracter safic se prezintă și formulele ♪ ♪ ♩ ♩. (ex. nr. 120, tăietorii de lemne) și ♩ ♪ ♩ 𝅗𝅥 (ex. nr. 181, vînzătorii de cartofi).

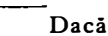
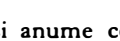
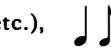
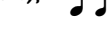
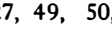
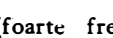
Se pare că anumite îndeletniciri își însușesc unele formule ritmice care le devin apoi caracteristice. Aceasta pare firesc, dacă ținem seama că se întrebuințează aproximativ aceleași cuvinte. Din tabloul ritmic alcătuit cu prilejul analizei muzicale, au reieșit unele formule cu o frecvență mai mare în cuprinsul unor categorii de strigăte. Astfel, meșterii geamgii și coșarii par să aibă o preferință pentru iamb, meșterii de grătare, clești etc., și vînzătorii de ouă pentru tribrah, vînzătoarele de floricele pentru piric, vînzătorii de haine vechi și cu cei de fier vechi pentru anapest etc.

Apariția trioletului pare mai nouă în timp .Din strigătele culese în trecut el lipsește. În restul exemplelor se observă numărul mic, prezența sporadică și mai ales procesul evoluției sale în cele mai multe cazuri chiar în strigătul respectiv din alte formule ritmice existente alteori în variante foarte apropiate. Astfel putem urmări cum grupul ♪ ♪ ♪ apare ca evoluat din grupul piric ♪ ♪ (ex. 223), grupul ♩ ♪ ♩ 𝅗𝅥 ca evoluat din safic ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 (ex. 68, 93), grupul ♩ ♪ ♩ ca evoluat din anapest ♪ ♪ ♩ (mgt. 1555 k), grupul ♩ ♪ ♪ ♩

[19] Pentru muzica populară tătară am recurs la un experiment. Urmărind executarea unui cîntec în imediata apropiere a povestirii, am putut observa, cum valorile silabelor din proză prezentau aceleași durate în metrică cu valorile ritmice ale cîntecului, fiind axate pe picioare metrice identice (Mgt. 1415 i, Eposul Șora-Batîr). Desigur că aceasta rămîne de verificat.

https://biblioteca-digitala.ro

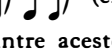
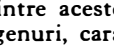
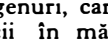
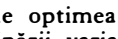
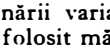
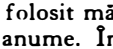
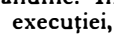
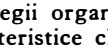
ca evoluat din peon IV (ex. 119), sau (ex. 46) ca evoluat din  (ex. nr. F.A. 6692) etc.

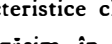
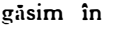
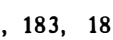
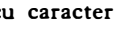
Dacă ţinem seama de întreg grupul ritmic al unora dintre strigăte, putem observa o mare asemănare cu formulele ritmice întîlnite în cuprinsul şi refrenele unor cîntece arhaice şi anume colindele. De ex. (ex. 71 etc.), (ex. 8, 41, 48 etc.),  (ex. 67 etc.), (ex. 52 etc.),  (ex. 27, 49, 50, 52 etc.), (ex. 10 etc.),  (ex. 87 etc.),  (foarte frecvent),  (ex. 161, 216 etc.),  (ex. 183, 191 etc) etc.

Prezenţa unora dintre aceste formule şi în cîntecele de copii oferă noi date în studiul ritmicii acestor două genuri, caracterizate şi prin strînsa legătură dintre cuvînt şi muzică.

Încadrarea ritmicii în măsuri, acolo unde a fost făcută, a trebuit să ţină seama în majoritatea cazurilor de optimea ca unitate de timp şi mai puţin de pătrime, tocmai din cauza frecventă a îmbinării variate a celulelor ritmice.

În notare nu am folosit măsura decît atunci cînd ea a apărut caracteristică pe întregul strigăt sau pe grupuri anume. Întîlnim măsurile de 3/8, 5/8, 2/4, 3/4, 4/4 etc. ce de multe ori, din cauza libertăţii execuţiei, pot varia chiar la acelaşi individ. Libertatea acestei variaţii rămîne însă tributară legii organizării ritmice specifice strigătelor, care lasă să se întrevadă grupurile ritmice caracteristice chiar atunci cînd ele apar dezvoltate diferit.

Măsura 5/8 o găsim în formulele:  peon III (ex. 161, 216),  peon IV (ex. 119, 121, 183, 185, 191, 221),  peon I (ex. 98, 185, 191), apoi în formulele:  cu caracter anapestic (ex. 118),  cretic (ex. 106, F.A. 6794),  bahic (ex. 96) etc. Măsura de 3/8 o găsim în formulele:  tribrah (ex. 82, 83, F.A. 6677, 6678 etc.) şi  iamb (ex. 84, 85) etc.

Interesant de urmărit este procesul evoluţiei ritmice a strigătelor în cuprinsul aceleiaşi îndeletniciri. Ceea ce am putut observa mai înainte la prezentarea trioletului, se poate vedea şi în evoluţia anumitor grupe ritmice către altele, pe care le putem încadra în măsuri, unde pătrimea capătă rolul unităţii de timp. De exemplu: în strigătele măturarilor formula ritmică  5/8 (ex. 106, F.A. 6794), apare ca  în 2/4 (ex. 107) sau  (ex. 108); la spoitori, grupul de 5/8 (ex. 98) apare în acelaşi exemplu ca  pătrimea din grupul precedent divizîndu-se în două optimi atunci cînd textul o cere, sau evoluat spre (ex. nr. 93), de astă dată în măsura de 2/4 etc.

Forma. Forma concentrată a strigătului atribuie de cele mai multe ori celulelor muzicale rolul activ pe care îl are în cuprinsul unui cîntec motivul muzical (ex. 31, 57, 64, 82, 87, 166, 167, 219 şi F.A. 6809) etc.

Celulele muzicale (pe două sau trei silabe de text) apar în strigăte ca valori ale unui stadiu arhaic de dezvoltare muzicală, cu o independenţă şi o vitalitate proprie. Prin îmbinarea lor ele formează nucleul organizării muzicale, motivul muzical ; în strigăt motivul muzical este de cele mai multe ori însuşi întregul lui.

Dependentă de numărul de silabe al textului, uneori obţinută şi prin repetare sau variere, forma apare mai amplificată sau mai restrînsă. Aici se află şi una din cauzele deosebirii strigătelor la una şi aceeaşi îndeletnicire.

https://biblioteca-digitala.ro

Uneori repetarea strigătului sau varierea lui (a textului) are loc pe o celulă sau motiv muzical deosebit, ca o completare muzicală a primei părți (ex. 63, 68, 118, 122, 152, mgt. 1555 k, F.A. 6675 etc).

Alteori repetarea sau varierea strigătului (textului) nu se produce imediat, ci la un interval, după o pauză mare, totuși prin aducerea unor elemente muzicale noi se formează un întreg muzical mai dezvoltat (ex. 51, 57, 62, 65, 83, 85, 88, 94 etc.). Astfel multe strigăte apar închegate într-un ciclu — din punct de vedere muzical — pe un parcurs mai mare de timp. De reținut că uneori în cuprinsul unui astfel de ciclu apar pauze însă de o durată mai scurtă decît pauza de la terminarea ciclului de strigăte, pe care am trecut-o la sfîrșitul fiecărei notări (ex. nr. 10, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 51, 62, 63, 81, 83, 121, 219 etc.).

La unele exemple se poate observa o linie melodică mai amplă cuprinzînd de astă dată două sau mai multe motive muzicale (ex. nr. 8, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 83, 85, 153, 166, 167 etc.).

Unele dintre acestea se aseamănă foarte mult cu simplele și delicatele cîntece de copii, altele cuprind o linie melodică mai conturată de o vitalitate și poezie cu totul deosebită asemenea unor fragmente rupte din cîntece.

Recitativul. Apropiata înrudire dintre cuvînt și muzică se manifestă în strigăte și prin folosirea liniei recitativului. În strigăte, recitativul apare deseori ca o caracteristică esențială a alcătuirii melodicii. Cele mai multe exemple cuprind recitativul organizat pe două trepte alăturate la un interval de ton sau semiton, unele pe un singur sunet, iar altele posedînd numai fragmente de recitativ, fapt ce le imprimă același caracter.

Stilul de execuție. Este silabic folosind rareori melisma, în afară de cazurile cînd aceasta este executată după cum am văzut pe finală. Mai puține exemple (ex. 32, 34) sînt executate parlato, neînchegate melodic. Parlato-ul este prezent uneori și la sfîrșitul strigătului ca un sunet expansiv nedefinit.

Tempo. Tempo-ul în care strigătul este executat ține mai mult de temperamentul și condiția fiziologică a executantului decît de îndeletnicirea respectivă [20]. Strigătul trebuie să fie executat cît mai clar pentru a fi înțeles.

Încheiem analiza elementelor structurale ale strigătelor cu observația că, atît materialul notat după auz cît și cel înregistrat nu reprezintă decît un aspect prins la un moment dat, cu multiple perspective de variație. Aceasta se poate vedea perfect la exemplele urmărite pe un parcurs mai lung, timp de cîteva minute (ex. 67, 76, 83, 98, 119, 151, 162, 168 etc.).

Variațiile intervin și de la o zi la alta, același individ putînd odată să repete strigătul invariabil, a doua zi să introducă elemente noi fie ritmice, fie melodice, sau un timp să repete strigătul identic ca apoi să-l varieze. Această libertate în interpretare, strict dependentă de funcția și structura strigătului nu depășește totuși o anumită limită, înapoia căreia elementele structurale specifice au devenit în decursul timpului caracteristice.

* * *

Locul pe care îl ocupă strigătele profesionale în cuprinsul tradiției populare se cere explicat pentru particularitățile pe care le prezintă față de celelalte fenomene folclorice.

Genul strigătelor, după cum am văzut la începutul acestui articol, cuprinde cîteva categorii de strigăte foarte diferite între ele ca funcție și fel de manifestare. Ceea ce apropie toate aceste categorii de strigăte între ele, este componența structurii lor morfologice, ca o exprimare fiziologică — vocal-artistică a omului — reprezentînd anume stadii primare de dezvoltare a vocii omenești, în trecerea de la cuvînt la cîntec.

Dintre acestea, strigătele îndeletnicirilor ambulante par a fi cele mai evoluate din punct de vedere al legăturii dintre cuvînt și muzică. Situate la granița dintre vorbire și cîntat, ele apar ca o punte de trecere cu elemente interesante din ambele părți, oferind astfel un material bogat și diferit. De la libertatea și expansiunea exprimării asemănătoare țipetelor onomatopeice pînă la adevărate cîntece vocale, strigătele profesioniștilor ambulanți, ne prezintă o gamă foarte variată de exemple, material prețios și pentru premisele pe care le poate oferi studierea lui în legătură cu geneza cîntecului popular. Nu întîmplător s-a putut observa în structura strigătelor prezența elementelor morfologice muzicale ca reprezentînd un stadiu arhaic în

[20] Am putut observa la unii strigători pe care i-am auzit vreme mai îndelungată, cum la sfîrșitul unei zile de lucru se făceau simțite în strigăt anumite inflexiuni și încetiniri din cauza oboselii.

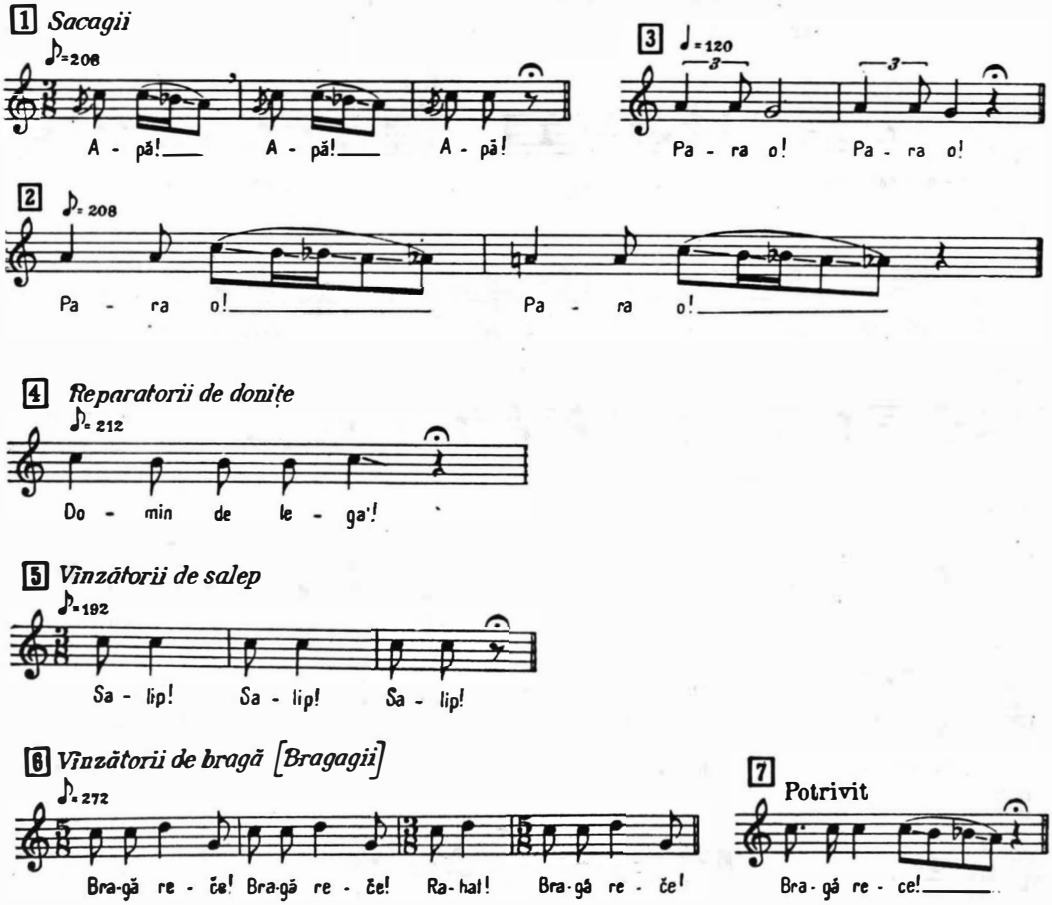
https://biblioteca-digitala.ro

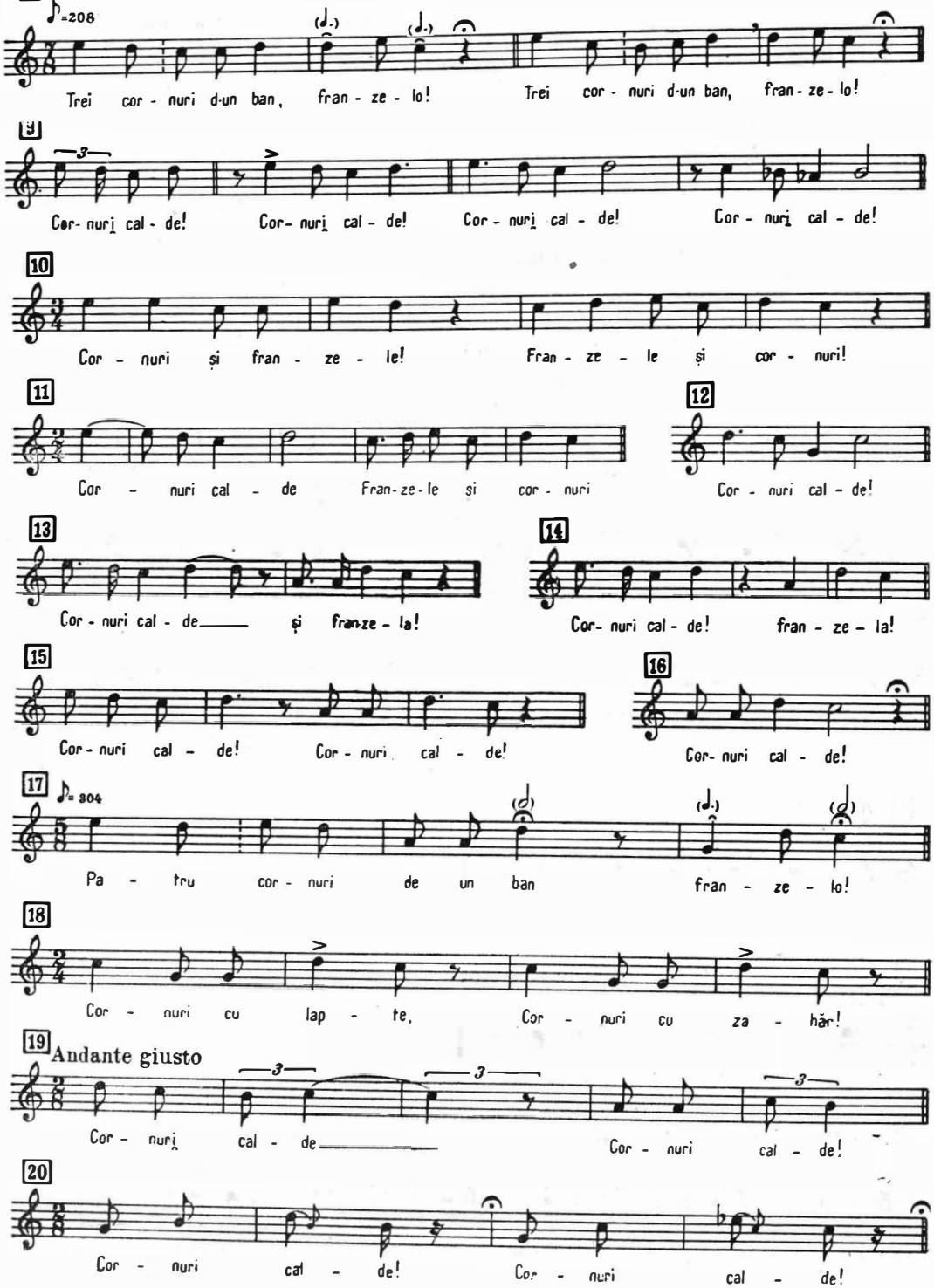
dezvoltarea muzicii vocale. Fiecare element analizat în parte contribuie cu date preţioase, în susţinerea factorilor de legătură cu evoluţia cîntecului vocal.

Deşi ne-am obişnuit a le denumi strigăte, totuşi unele dintre acestea, sînt atît de cantabil realizate încît orişice exigenţă nu le-ar putea înlătura calitatea de a fi socotite drept un fapt artistic. Necesitatea omenească înnăscută de a tinde către realizări complete, artistice, se manifestă şi în genul strigătului. Ele prezintă de cele mai multe ori un conţinut şi un aspect ce pare organizat cu măiestrie pentru a reda din plin funcţia ce le-a dat viaţă. Unele dintre exemple se apropie atît de mult de melodica unor cîntece de copii, încît denumirea de strigăte apare ca improprie, acestea putînd fi fără nici o rezervă incluse în categoria muzicală a cîntecului popular.

Cele cîteva date obţinute în legătură cu fenomenul strigătelor îndeletnicirilor ambulante în întregul lor, de funcţie şi manifestare, caută să dezvăluie un aspect al tradiţiei populare, de natură social-economică, destul de vechi, a cărei origine poate se pierde în începuturile primelor relaţii economice dintre oameni.

Consemnarea strigătelor ne-a oferit un material pe cît de bogat şi variat pe atît de interesant de studiat. Primele rezultate obţinute în urma analizării fenomenului strigătorilor îndeletnicirilor ambulante, au încercat să constituie un început pentru luarea în consideraţie şi a altor domenii ale tradiţiei ca elemente ajutătoare, în cazul de faţă, la descifrarea genezei cîntecului popular.

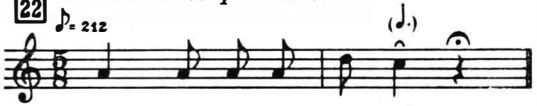
STRIGĂTELE ÎNDELETNICIRILOR DIN TRECUT

https://biblioteca-digitala.ro

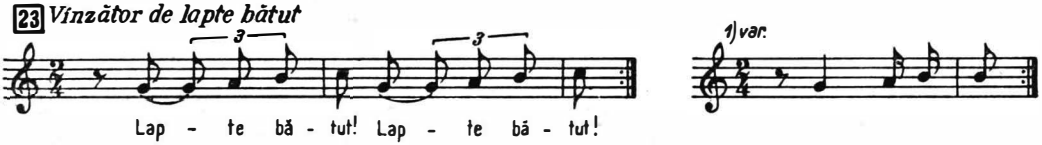
8 *Vînzătorii de cornuri, franzele*

https://biblioteca-digitala.ro

21 *Vînzător de răşniţe de cafea*

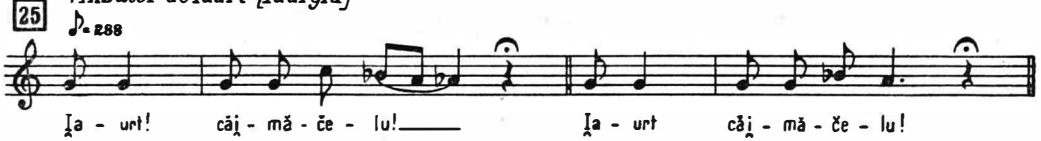
Rar

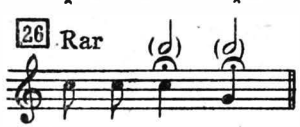
22 *Vînzătoare de lapte covăsit*

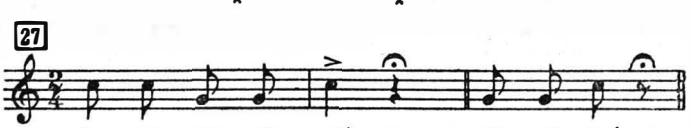


23 *Vînzător de lapte bătut*

24 *Vînzător de lapte dulce*

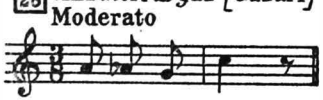
Repede

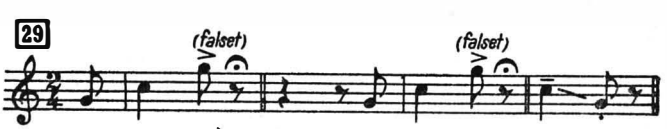
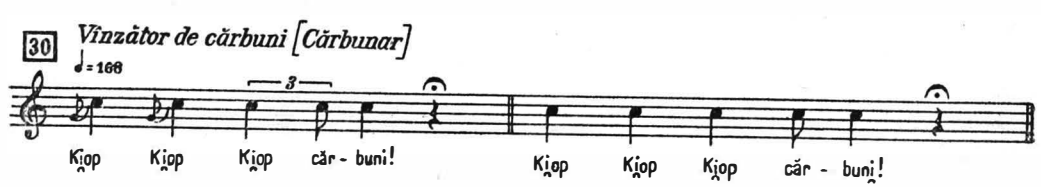
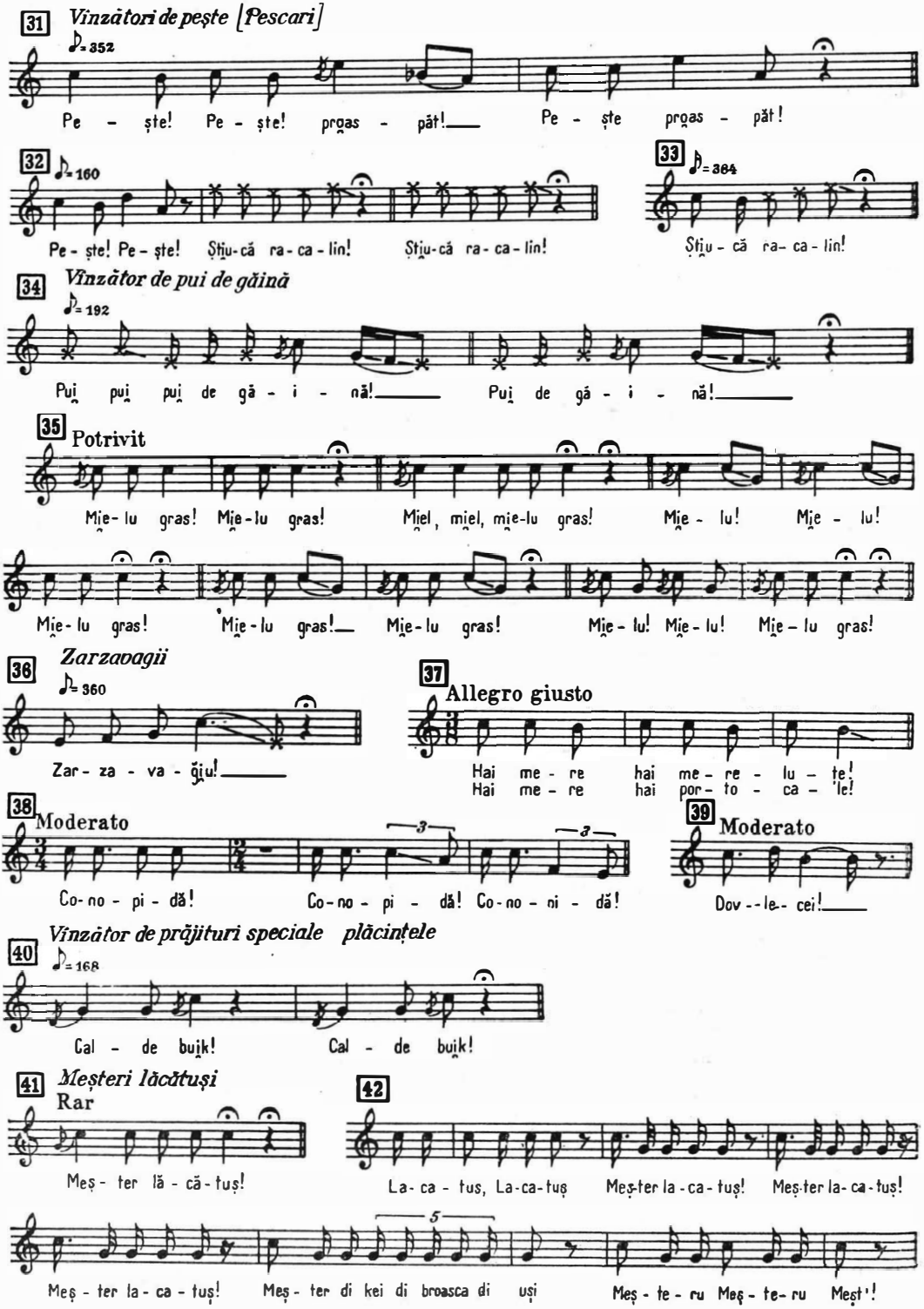
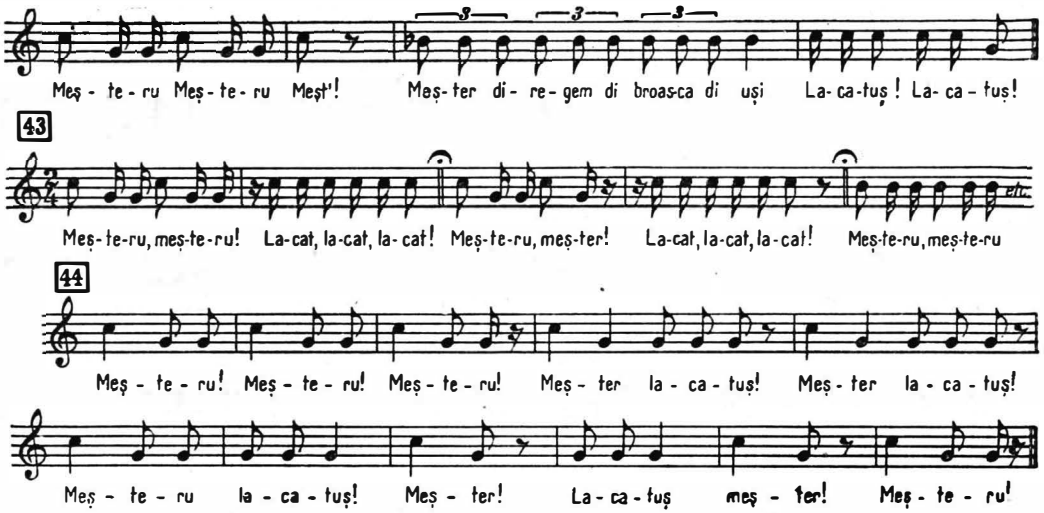
25 *Vînzător de iaurt [Iaurgiu]*

26 Rar



27

28 *Vînzători de gaz [Găzari]*

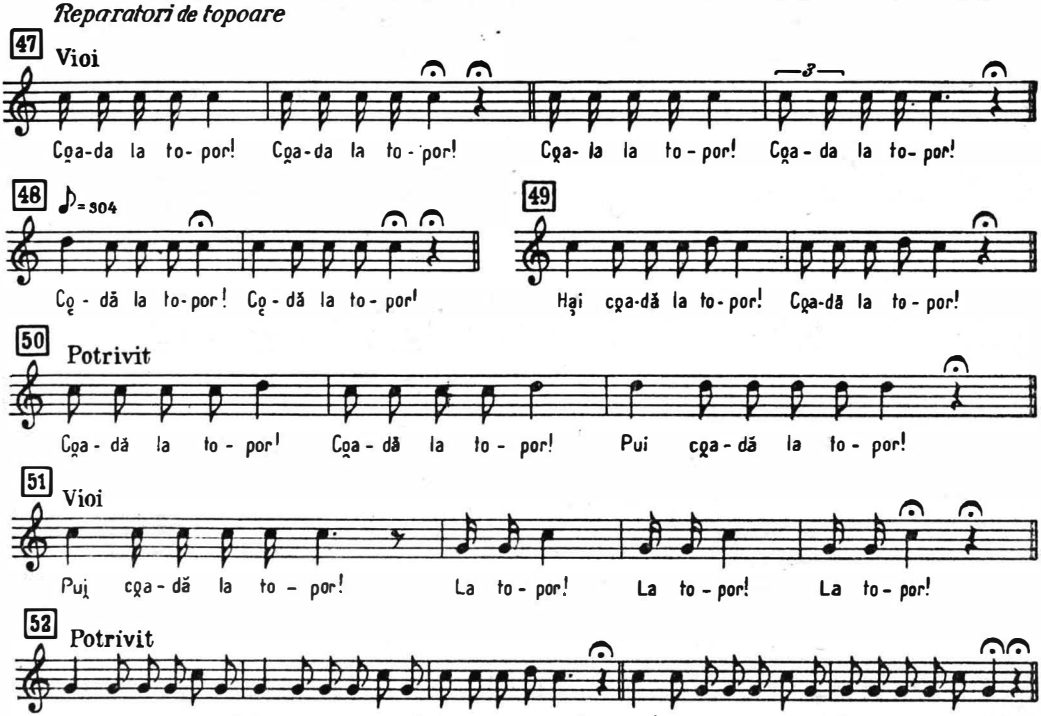
Moderato



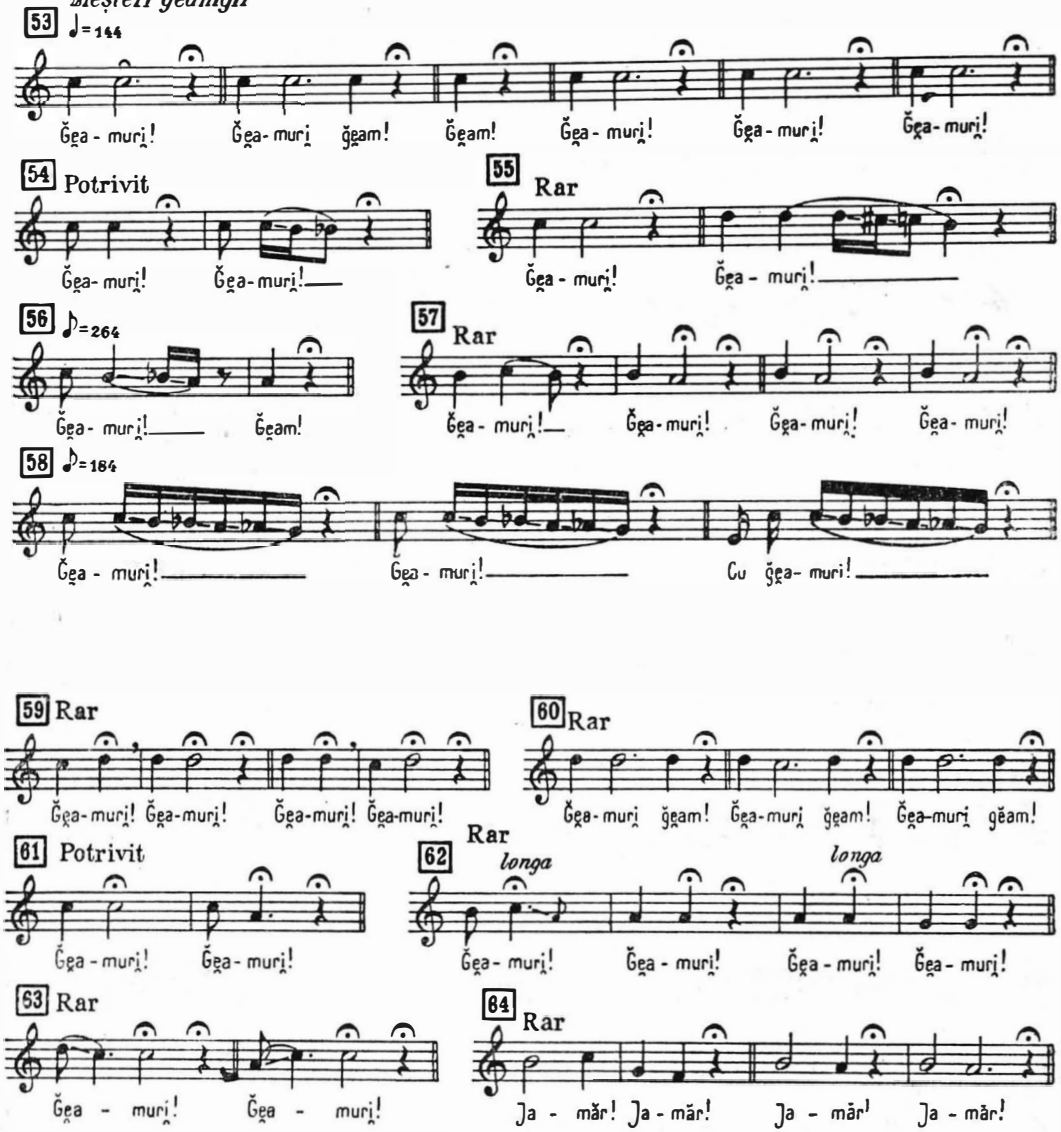
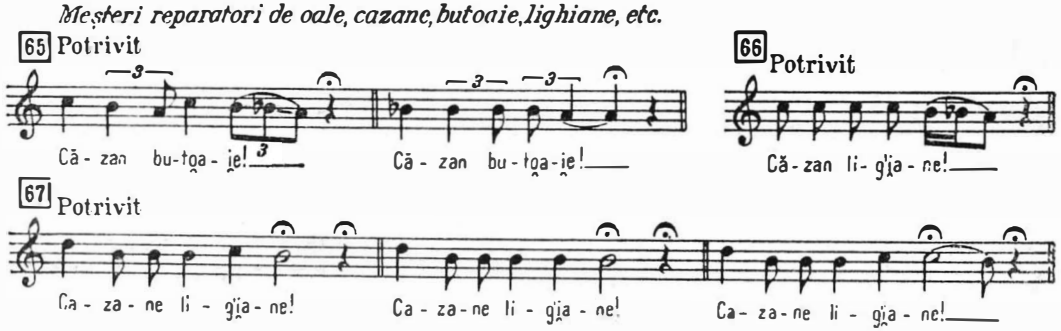
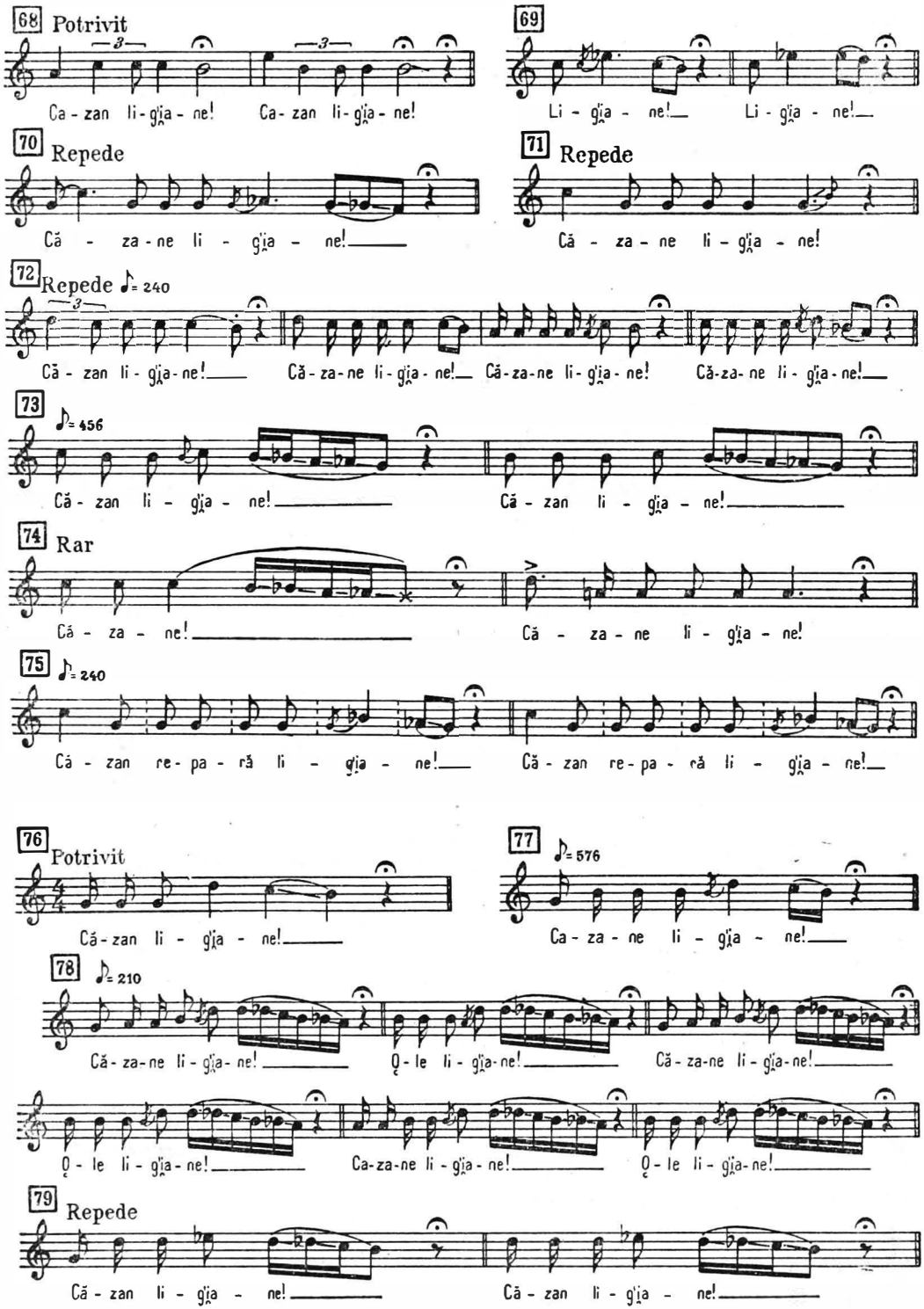
29

30 *Vînzător de cărbuni [Cărbunar]*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

STRIGĂTE CE SE MAI AUD

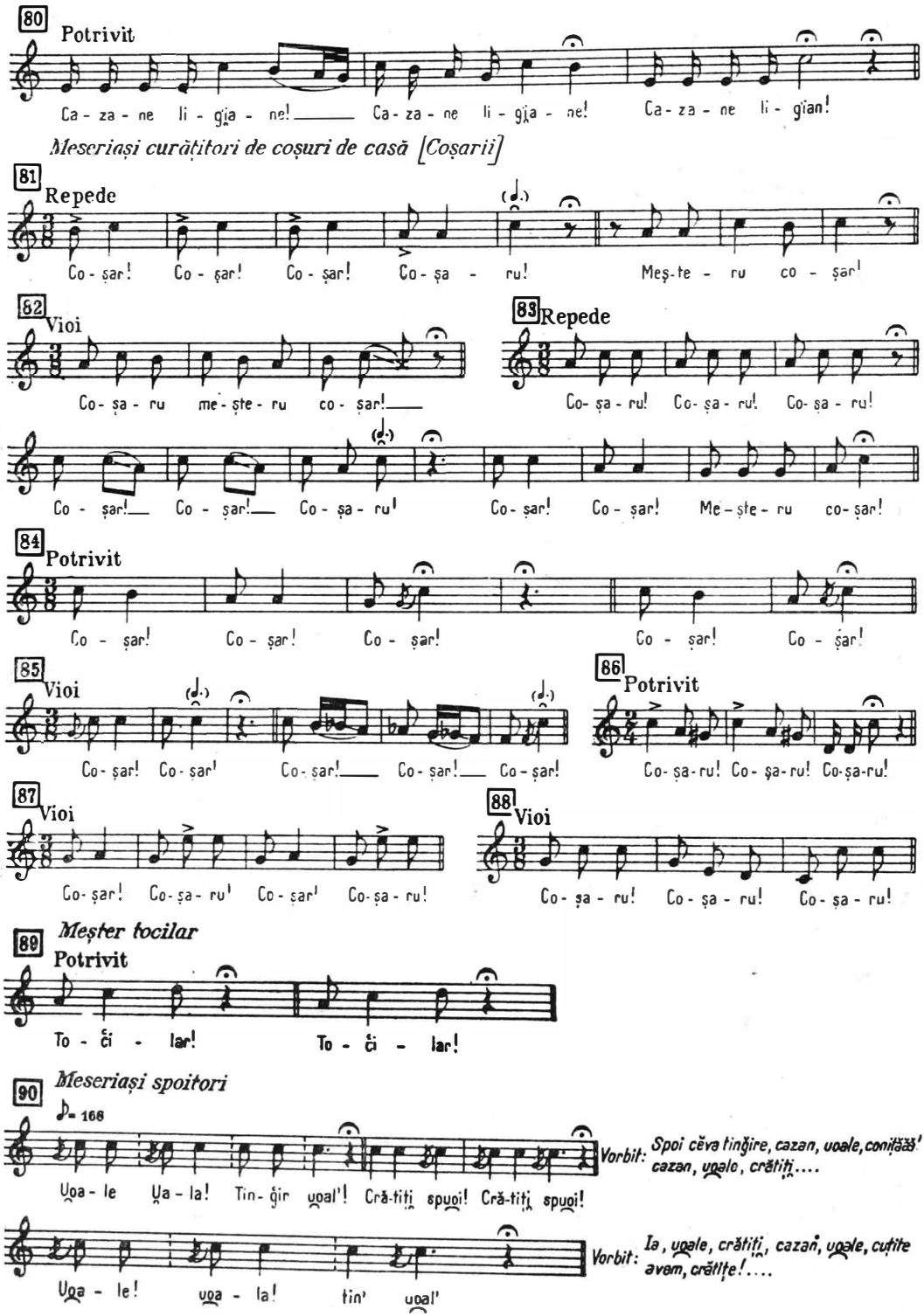
Reparatoride butoaie

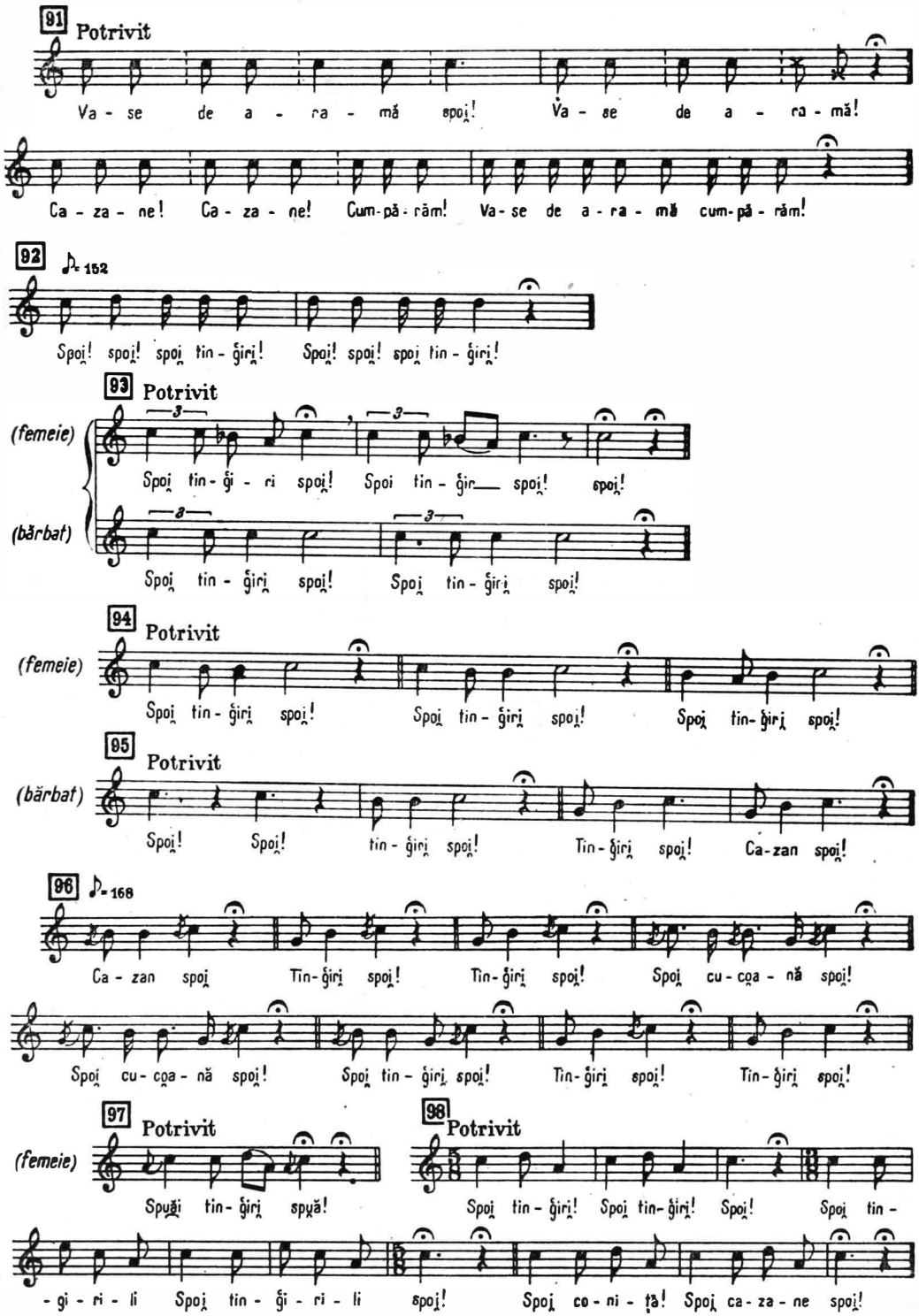
Reparatori de topoare



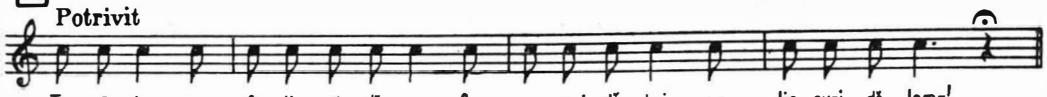
https://biblioteca-digitala.ro

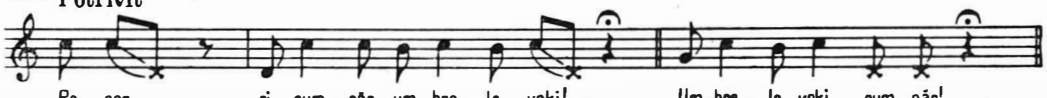
Meșteri geamgii

Meșteri reparatori de oale, cazane, butoaie, lighiane, etc.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

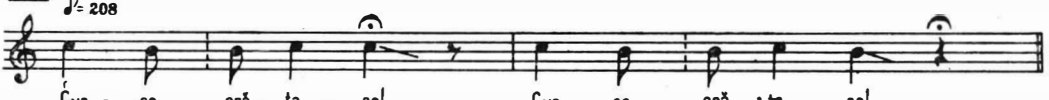


https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

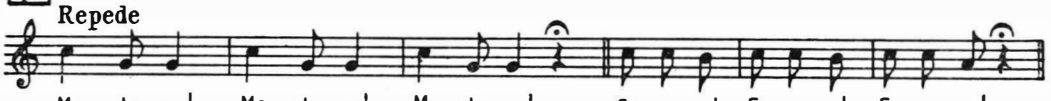
99 *Meseriași – vînzători de obiecte de lemn*

Potrivit

100 *Meșter reparator – cumpărător d umbrele*

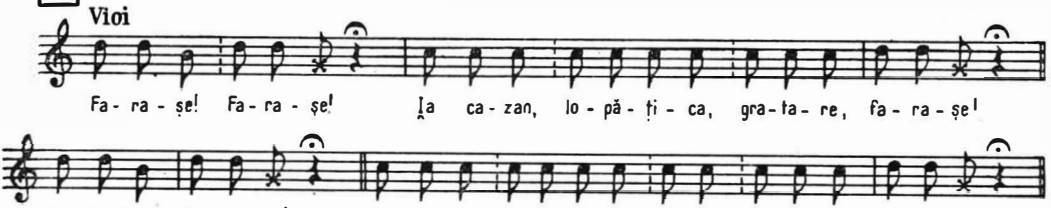
Potrivit

101 *Meseriași – vînzători de obiecte de fier*

♪= 208

102

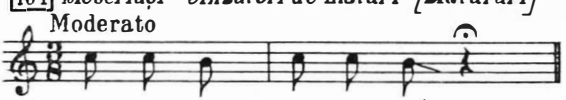
Repede



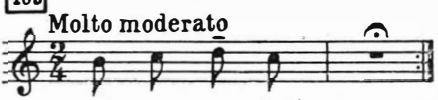
103

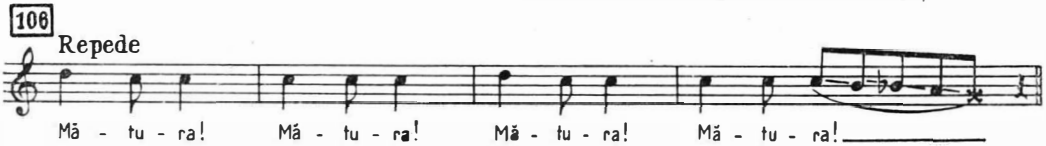
Vioi

104 *Meseriași – vînzători de mături [Măturari]*

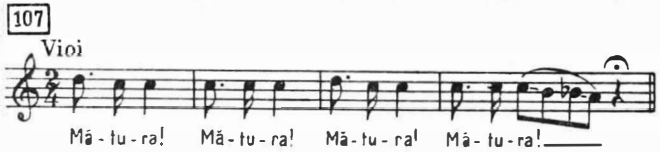
Moderato

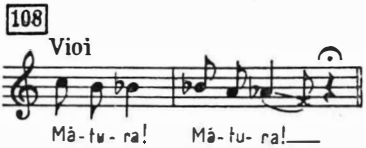
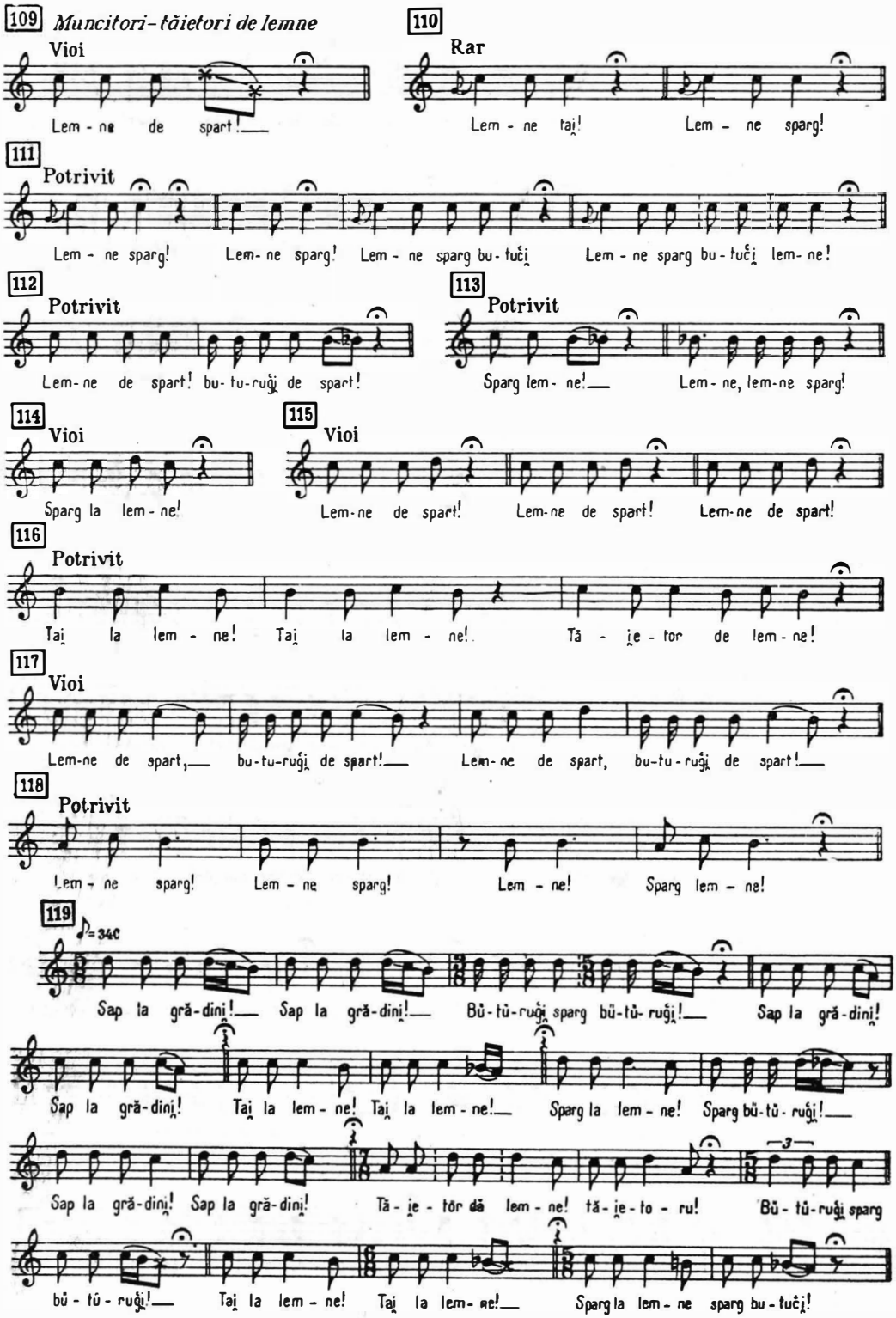


105

Molto moderato

106

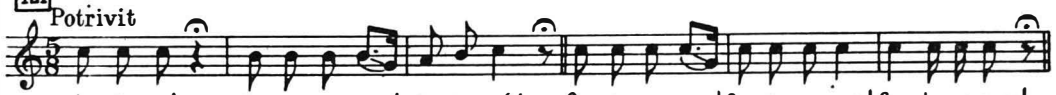
Repede

107

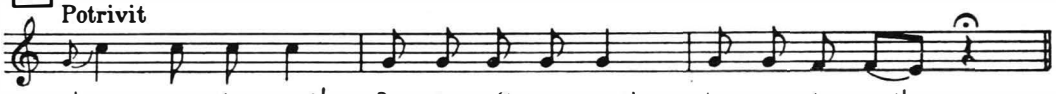
Vioi

108

Vioi

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

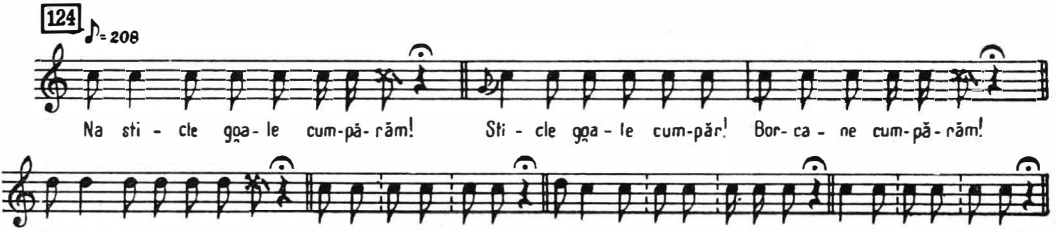
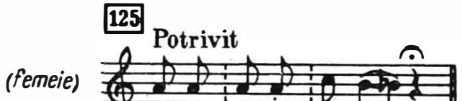
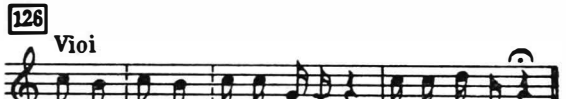
120 Vioi

121 Potrivit

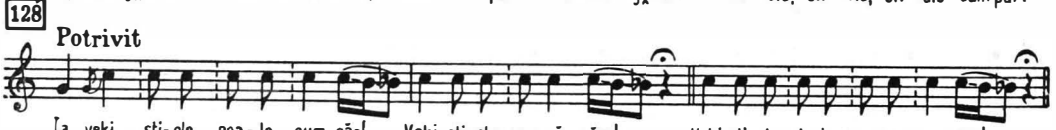


122 Potrivit

123 *Achizitori de sticle și borcane*

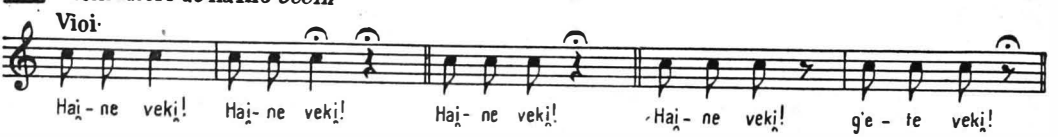
Potrivit

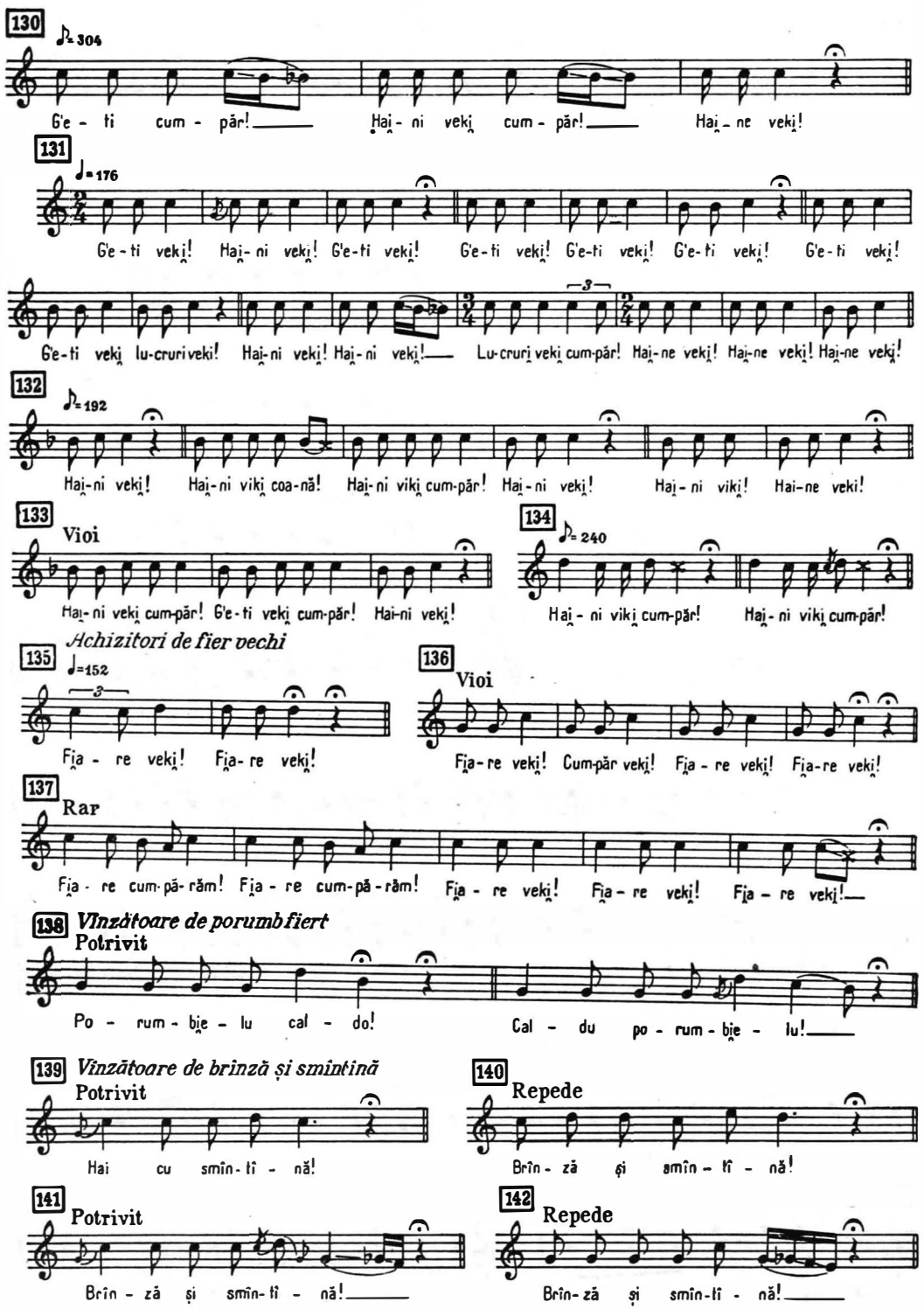
124 ♪= 208

125 Potrivit

126 Vioi

127 ♪= 396

128 Potrivit

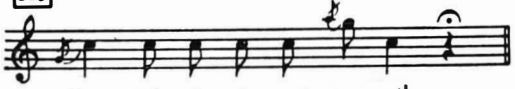


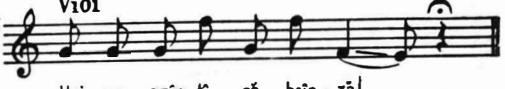
129 *Achizitori de haine vechi*

Vioi

https://biblioteca-digitala.ro



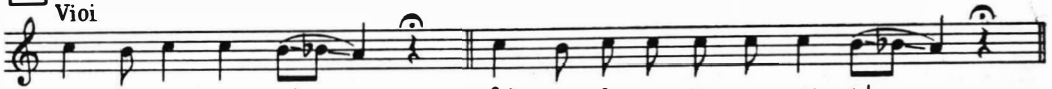
https://biblioteca-digitala.ro

143

144 Vioi

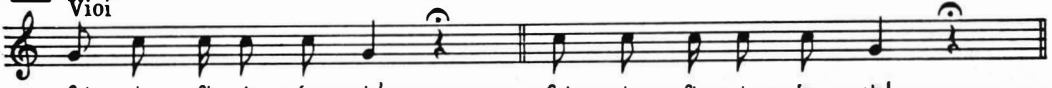


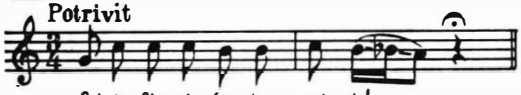
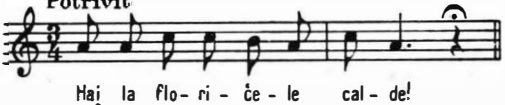
145 *Vînzătoare de floricele (cocoșei)*

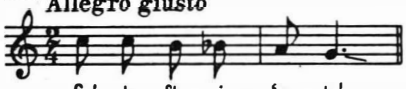
Vioi



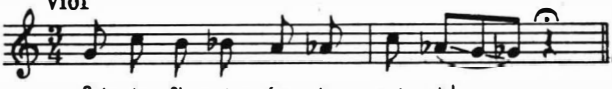
146 Vioi



147 Potrivit

148 Potrivit

149 Allegro giusto

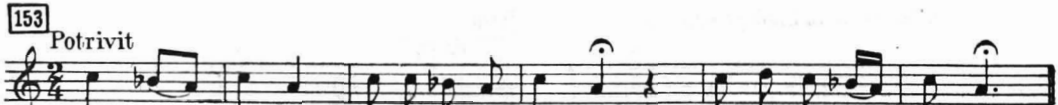


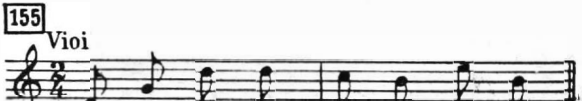
150 Vioi



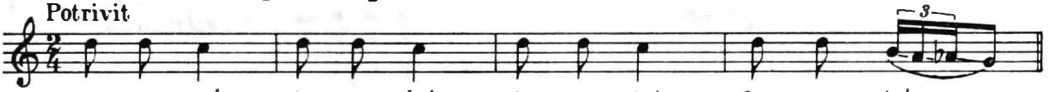
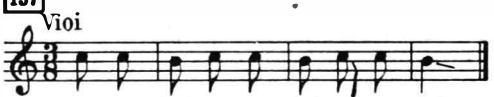
151 Repede

152 Potrivit

153 Potrivit

154 Vioi

155 Vioi

https://biblioteca-digitala.ro

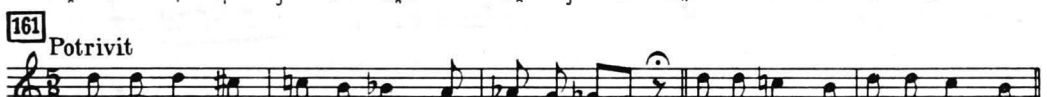
156 *Vînzătoare de flori [Florărese]*

Potrivit

157 Vioi

158 Allegro giusto

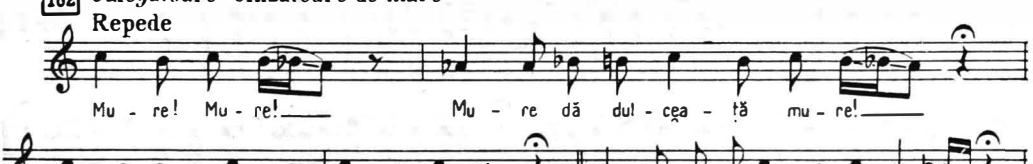
159 Allegro giusto

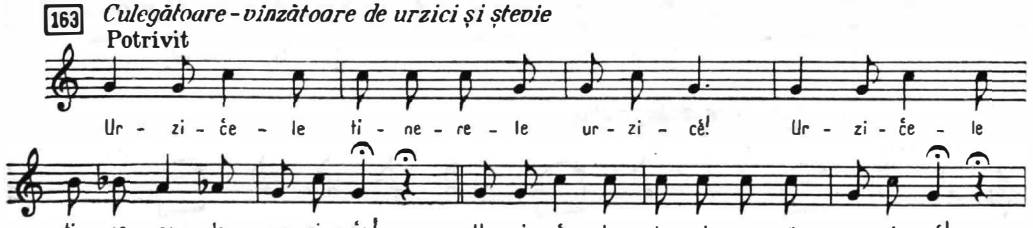
160 Potrivit

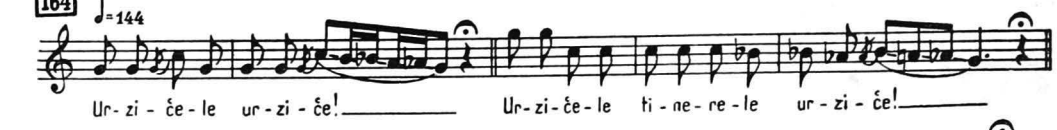
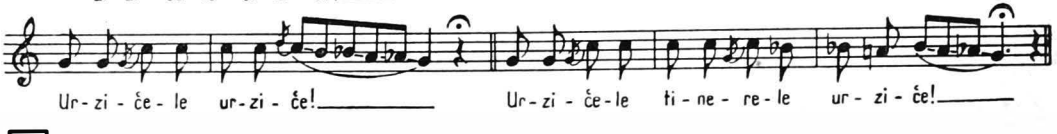
161 Potrivit

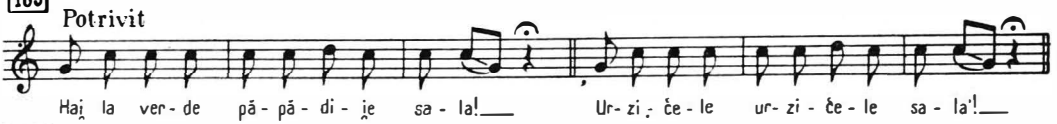


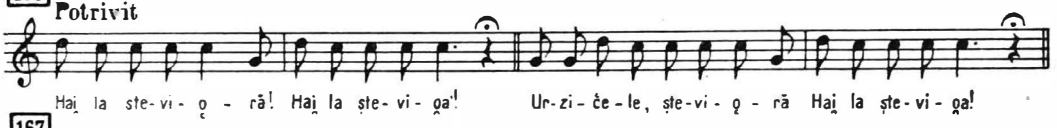
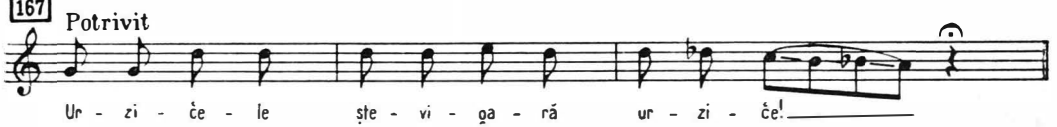
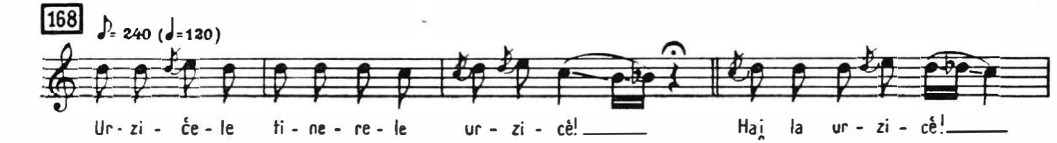
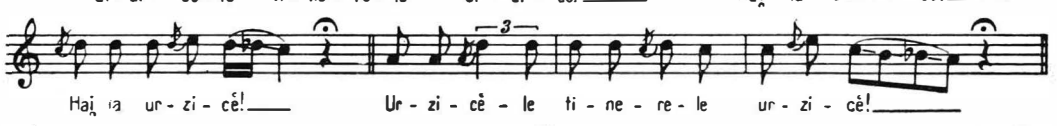
162 *Culegătoare-vînzătoare de mure*

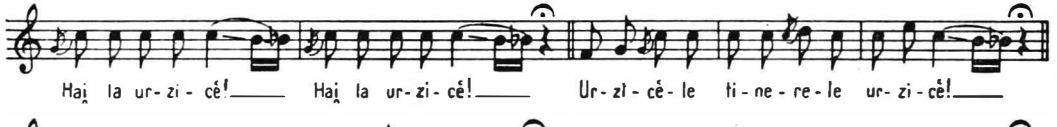
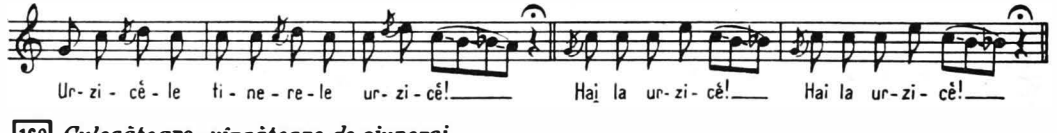
Repede

163 *Culegătoare-vînzătoare de urzici și ștevie*

Potrivit

https://biblioteca-digitala.ro

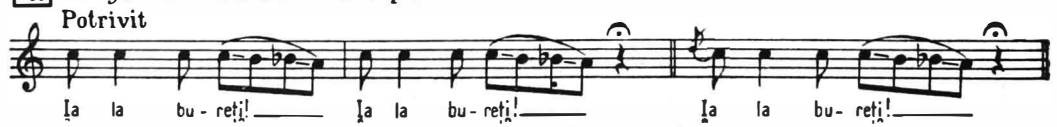
164 ♩=144

165 Potrivit

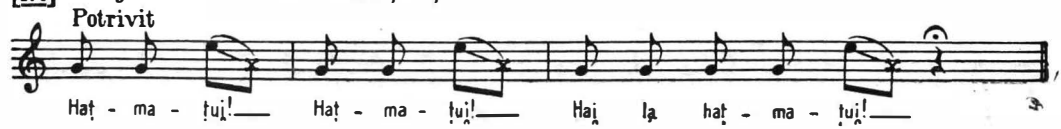


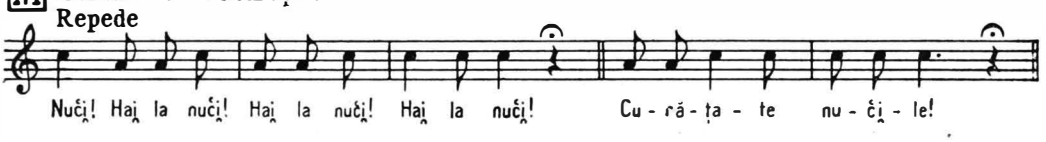
166 Potrivit

167 Potrivit

168 ♪= 240 (♩=120)





169 *Culegătoare-vînzătoare de ciuperci*

Potrivit

170 *Culegătoare-vînzătoare de hațmațui*

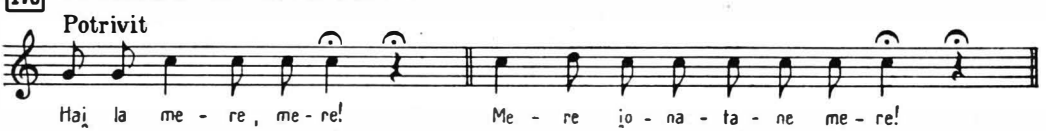
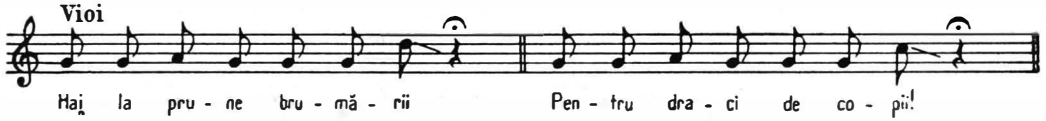
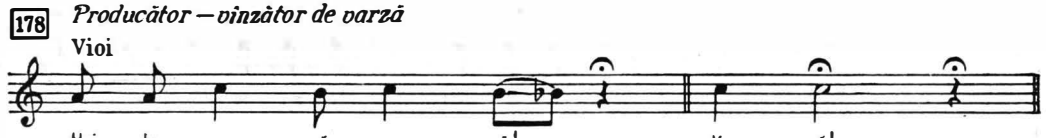
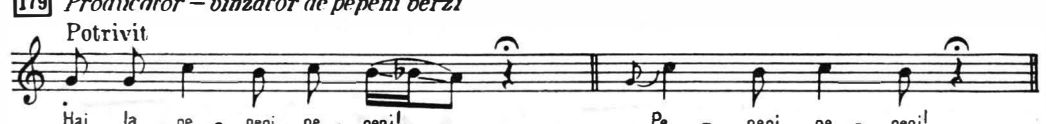
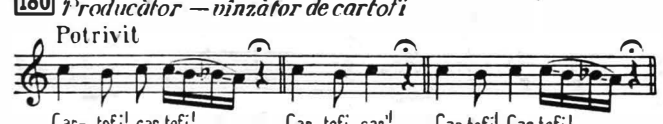
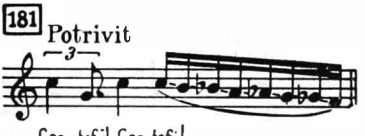
Potrivit

https://biblioteca-digitala.ro

171 *Vînzător de nuci curățate*

172 *Vînzător de ouă*

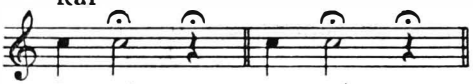
173

174

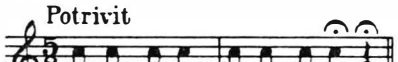
175

176 *Producător — vînzător de mere*

177 *Producător — vînzător de prune*

178 *Producător — vînzător de varză*

179 *Producător — vînzător de pepeni verzi*

180 *Producător — vînzător de cartofi*

181

https://biblioteca-digitala.ro

182 *Vinzător de sare*

Rar

183 *Vinzător de pâmînt de flori*

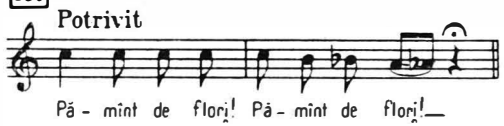
Potrivit

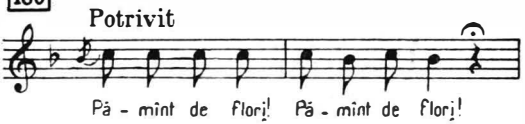


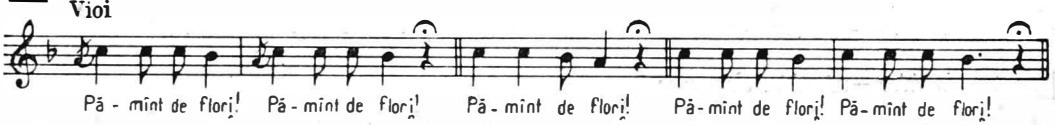
184

Repede

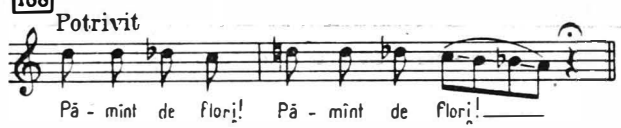
185

Potrivit

186

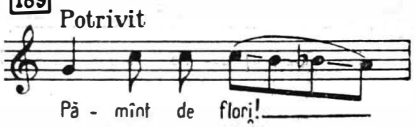
Potrivit

187

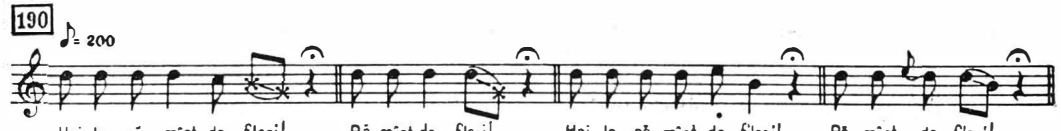
Vioi

188

Potrivit

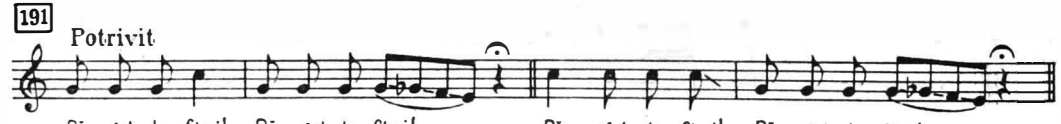


189

Potrivit

190

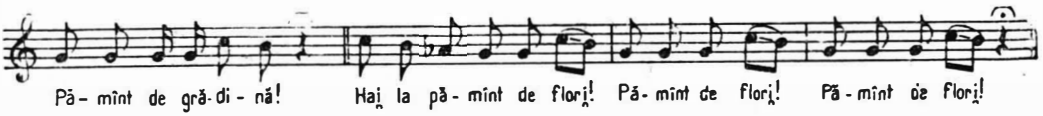
♪ = 200

191

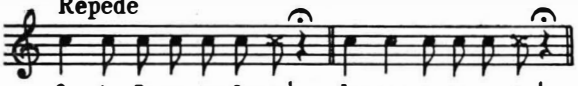
Potrivit

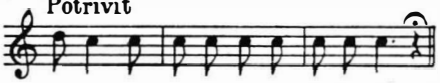
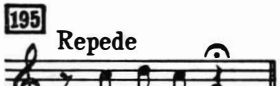
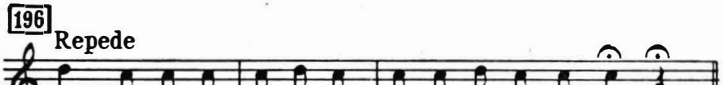


192

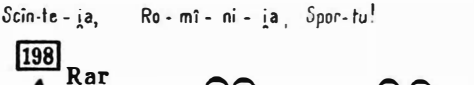
Vioi

https://biblioteca-digitala.ro

193 *Distribuitori - vînzători de ziare*

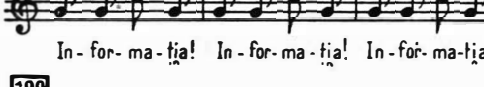


194

195

196

197

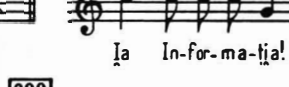
198



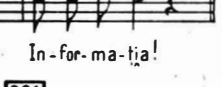
199



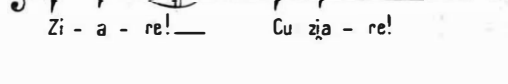
200



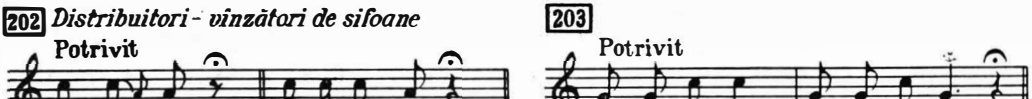
201

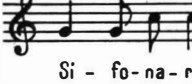
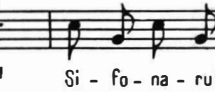


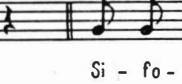
202 *Distribuitori - vînzători de sifoane*



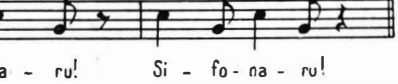
203



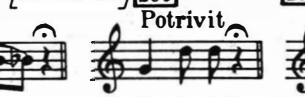
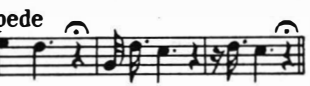
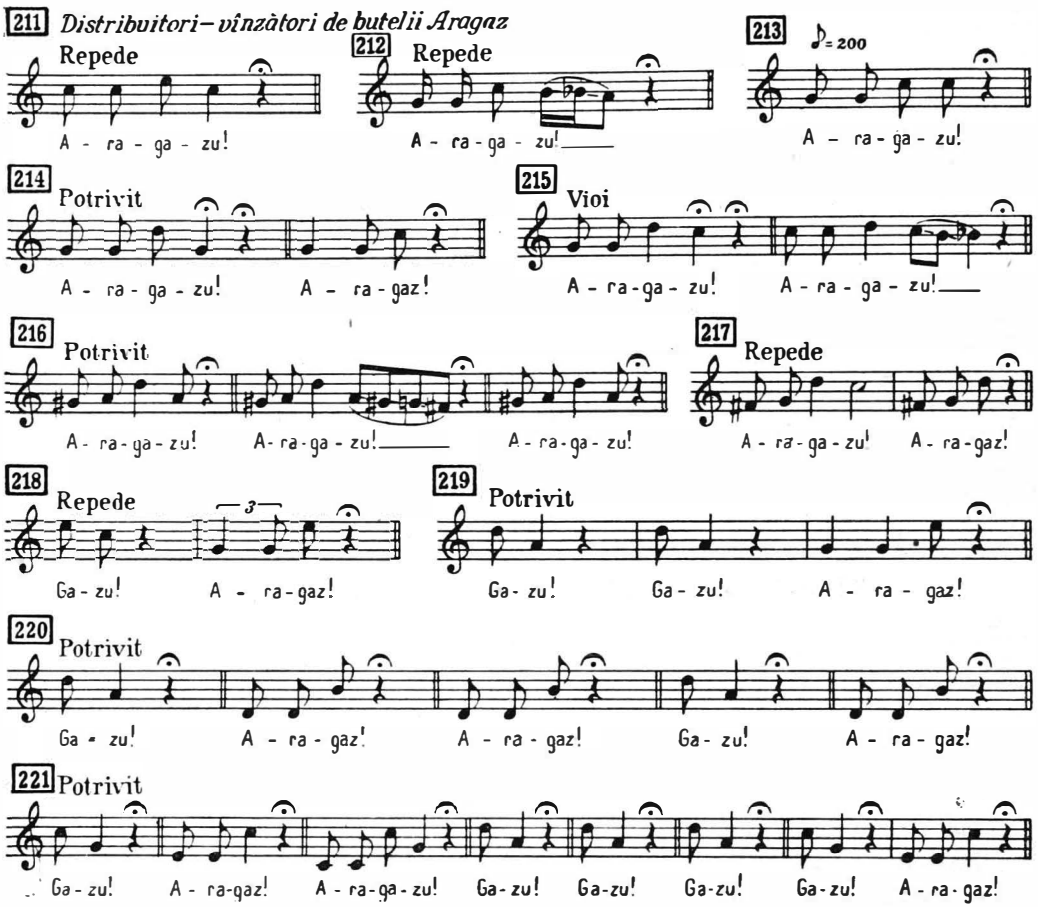
204

205 *Gunoieri [Muncitori]*

206



207



208 *Distribuitori - vînzători de ghiață*

209

210

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXĂ

cu observații asupra materialului exemplificat

Exemplele înregistrate pe bandă de magnetofon, 1554 și 1555, (tehn. R Don). Mgt. 1556 și 1557 (tehn. ing. M. Pîrvănescu) au fost culese de G. Sulițeanu, la domiciliul autoarei fără știrea strigătorilor, microfonul fiind instalat la fereastră.

https://biblioteca-digitala.ro

La exemplele culese de D. Kiriak (D.K.) şi C. Brăiloiu (C. Br.), am lăsat împărţirea ritmică originală. La exemplele transpuse s-a trecut în paranteză finala reală.

Ex. *1* mgt. 1554 d. « Sacagiul ducea apa cu sacaua: un butoi pus pe două roţi şi tras de un cal, aşa cum putem vedea în desenele timpului. Sacagii au dispărut prin anii 1902—1904. Cea mai bună apă de băut din Bucureşti era din lacul Herăstrău. Cei ce nu avea fîntîni foloseau sacagiul. Apa înainte de a fi vîndută era bătută cu piatră acră. În trecut, se obişnuia să se facă şi pomeni cu apă. Cel care făcea pomana plătea sacagiului, iar acesta se aşeza în colţ de stradă şi împărţea apa gratuit ». (Inf. Em. Slătineanu). Ex. *2* mgt. 1554 e. « Strigătul semnifică, o para, o doniţă cu apă. Doniţa era totodată şi unitate de măsură a sacagiului ». (Inf. Dumitru Don). Ex. *3* mgt. 1555 a. Ex. *4* mgt. 1555 m. « Reparatorii de doniţe aveau la ei fâşii de tei cu care legau doniţele printr-un procedeu anumit. Strigătul este transformat şi elidat. Semnifică: doniţe de legat ». Ex. *5* mgt. 1554 a. Salepul era o băutură dulce, pusă în vase mari de aramă şi vîndută în special de către turci sau bulgari, care uneori vindeau şi bragă. Mai tîrziu în aceste vase se obişnuia vînzarea limonadei. De prin 1930 nu am mai văzut vînzîndu-se limonadă în astfel de vase. Ex. *6* mgt. 1554 b. Bragagii erau în special bulgari şi turci. Pînă prin 1930 îmi amintesc că aceştia mai umblau prin Bucureşti. Braga se găseşte şi astăzi, însă se vinde fie în prăvălii, fie de către diferiţi vînzători. Ex. 7 F.A. 6815 comunicat de M. Bădulescu 7 V 1959. Auzit la Zimnicea pînă în 1932; ex. *8* mgt. 1554 o; ex. *9* D.K. 93 (la); ex. *10* D.K. 94 (fa♯); ex. *11* D.K. 94 (do♯); ex. *12* D.K. 94 (re♯); ex. *13* D.K. 94 (do♯); ex. *14* D.K. 94 (la); ex. *15* D.K. 94 (la); ex. *16* F.A. 6814. Auzit la Giurgiu prin 1935—1936 şi comunicat de M. Bădulescu 7 V 1959; ex. *17* mgt. 1555 i; ex. *18* D.K. 105 (sol) auzit în gară la Piteşti, august 1915; ex. *19* F.A. 1784 C. Br. Bucureşti, vara 1927 (si); ex. *20* D.K. 104 auzit în gară la Goleşti, 19 mai 1915 (la); ex. *21* F. A. 6819. Auzit de la moş Ali-alviţaru, la Huşi prin 1921—1927 şi comunicat de C. Prichici 7 V 1959; ex. *22* mgt. 1555 g. Laptele covăsit se ducea în două străchini mari de pămînt atîrnate pe o cobiliţă. Ex. *23* D.K. 98 (do) auzită în gara Făurei, 28 mai 1914; ex. *24* F.A. 6813. Auzit la Zimnicea pînă în 1931 şi comunicat de M. Bădulescu 7 V 1959. Bărbaţii care vindeau lapte dulce, erau supranumiţi « Bivolari »; ex. *25* mgt. 1555 f. Iaurgii au mai circulat în Bucureşti pînă prin anul 1944—1945; ex. *26* F.A. 6818. Auzit la Bucureşti şi comunicat de C. Prichici 7 V 1959; ex. *27* D.K. 103 (do) Bucureşti, 16 iunie 1913 var. F.A. 6732; ex. *28* F.A. 1780 C. Br. Bucureşti, vara 1927 (si b); ex. *29* F.A. 1781 C. Br. vara 1927 (mi); ex. *30* mgt. 1554 f. var. F.A. 6737; ex. *31* mgt. 1555 d; ex. *32* mgt. 1554; ex. *33* mgt. 1555 i; ex. *34* mgt. 1555 b; ex. *35* F.A. 6829 comunicat de G. Gărdescu. Vînzătorii de carne îşi duceau marfa învelită în şervete albe atîrnate de o cobiliţă pe care o purtau pe umeri; ex. *36* mgt. 1555 e; ex. *37* F.A. 1787 C. Br. la Bucureşti, vara 1927 (do); ex. *38* C. Br. vara 1927 (la); ex. *39* C. Br. F.A. 1785 la Buc., vara 1927 (fa♯); ex. *40* mgt. 1554 h. Buic era denumirea acestor prăjituri ţinute în nişte cuptoraşe de tablă şi servite calde; ex. *41* F.A. 6729 în 7 III 1959 ora 10; ex. *42* D.K. în 6 iunie 1925 (do); ex. *43* D.K. în 1922 (re); ex. *44* D.K. 96 Buc., 1922 (sol); ex. *45* F.A. 6688 în 27 XI 1958 ora 11^{05}, var. F.A. 6681 în 24 XI 1958 ora 12; ex. *46* F.A. 6692 în 28 XI 1958 ora 11, var. F.A. 6662 în 12 XI 1958 ora 19; ex. *47* F.A. 6724 (5) în 26 II 1959 ora 10; ex. *48* mgt. 155 h; ex. *49* F.A. 6669 în 25 XI 1958 ora 8; ex. *50* F.A. 6671 în 25 XI 1958 ora 11^{30}; ex. *51* F. A. 6670 în 20 XI 1958 ora 11, var. F. A. 6674, 6667; ex. *52* F. A. 6702 în 9 XII 1958 ora 10; ex. *53* mgt. 1556 c în 24 III 1959 ora 9, var. F.A. 1790 C. Br.; ex. *54* F.A. 6684 în 27 XI 1958 ora 9^{20}; ex. *55* F.A. 6768 în 8 IV 1959 ora 17^{30}; ex. *56* mgt. 1556 h în 24 III 1959 ora 10^{30}; ex. *57* F.A. 6809 în 2 IV 1959 ora 14; ex. *58* mgt. 1557 a în 24 III 1959 ora 11^{36}; ex. *59* F.A. 6724 (4) în 26 II 1959 ora 11; ex. *60* F.A. 6807 în 28 IV 1959 ora 13, var. mgt. 1556 în 24 III 1959 ora 10^{35}; ex. *61* F..A 6748 în 2 III 1959 ora 14^{45}; ex. *62* F.A. 6717 în 28 II 1959 ora 10^{20}; ex. *63* F.A. 6724 (11) în 26 II 1959 ora 13^{15}, var. F.A. 6675 în 18 XI 1958 ora 8; ex. *64* F.A. 6804 în 25 IV 1959 ora 8 — « Geamuri »; ex. *65* F.A. 6672 în 25 XI 1958 ora 10; ex. *66* F.A. 6798 în 23 IV 1959 ora 7^{25}; ex. *67* F.A. 6718 în 1 X 1958 ora 13; ex. *68* F.A. 6720 în 16 VIII 1958 ora 10; ex. *69* mgt. 1556 p în 24 III 1959 ora 11^{33}; ex. *70* F.A. 6663 în 5 II 1958 ora 8^{20}; ex. *71* F.A. 6827 în 16 V 1959 ora 16; ex. *72* mgt. 1555 i în 24 III 1959 ora 10^{37}; ex. *73* mgt. 1556 d în 24 III 1959 ora 9^{05}; ex. *74* F.A. 6673 în 21 XI 1958 ora 9^{54}; ex. *75* mgt. 1556 l în 24 III 1959 ora 10^{38}; ex. *76* F.A. 6805 în 25 IV 1959 ora 8^{25}; ex. *77* mgt. 1556 m în 24 III 1959 ora 10^{55}; ex. *78* mgt. 1557 d în 24 III 1959 ora 12^{50}; ex. *79* F.A. 6724 (1) în 26 II 1959 ora 8^{15}; ex. *80* F.A. 6719 în 15 VII 1958 ora 17; ex. *81* F.A. 6724 (2) în 26 II 1959 ora 8^{25}; ex. *82* F.A. 6676 în 11 XI 1958 ora 10^{30}; ex. *83* F.A. în 16 IV 1959 ora 10^{25}, var. F.A. 6678 în 21 XI 1958 ora 9^{45}; ex. *84* F.A.

https://biblioteca-digitala.ro

6753 în 24 III 1959 ora 7^{20}; ex. *85* F.A. 6749 în 22 III 1959 ora 8^{20}; ex. *86* F.A. 6666 în 22 XI 1959 ora 11; ex. *87* F.A. 6689 în 27 XI 1958 ora 12; ex. *88* F.A. 6677 în 11 XI 1958 ora 7^{30}; ex. *89* F.A. 6706 în 16 XII 1958 ora 14; ex. *90* mgt. 1557 h în 24 III 1959 ora 14^{30} « oale, oale tingir, oal! Crătiți spoi! Oale, oale, tingir oala! » (fen. elidării); ex. *91* F.A. 6821 în 9 IV 1959 ora 7^{25}; ex. *92* mgt. 1555 j; ex. *93* F.A. 6666 în 11 VIII 1958 ora 9^{30}; ex. *94* F.A. 6691 în 28 XI 1958 ora 9; ex. *95* F.A. 6690 în 28 XI 1958 ora 8^{25}; ex. *96* mgt. 1557 b în 24 III 1959 ora 11^{49}; ex. *97* F.A. 6790 în 16 IV 1959 ora 14^{30}; ex. *98* F.A. 6775 în 13 IV 1959 ora 8^{50}; ex. *99* F.A. 6731 în 1 III 1959 ora 10^{25}; ex. *100* F.A. 6823 în 12 V 1959 ora 11^{36}; ex. *101* mgt. 1555 l; ex. *102* F.A. 6800 în 23 IV 1959 ora 9^{20}; ex. *103* F.A. 6766 în 4 IV 1959 ora 9; ex. *104* F.A. 1782 C. Br. București, vara 1927 (sol); ex. *105* F.A. 1783 C. Br. vara 1927 (la); ex. *106* F.A. 6756 în 25 III 1959 ora 16, var. 6794 în 19 IV 1959 ora 10; ex. *107* F.A. 6765 în 8 III 1959 ora 12; ex. *108* F.A. 6723 în 25 II 1959 ora 11; ex. *109* F.A. 6665 în 4 XII 1958 ora 14; ex. *110* F.A. 6724 (10) în 26 II 1959 ora 13^{05}; ex. *111* F.A. 6668 în 21 XI 1958 ora 12, var. F.A. 6748 în 22 III 1959 ora 8^{15}, mgt. 1556 b în 24 III 1959 ora 8^{30}; ex. *112* F.A. 6701 în 9 XII 1958 ora 10^{05}; ex. *113* F.A. 6812 în 6 V 1959 ora 16^{30}; ex. *114* F.A. 6664 în 5 XII 1958 ora 7^{40}; ex. *115* F.A. 6679 în 21 XI 1958 ora 9^{25}; ex. *116* F.A. 6799 în 22 IV 1959 ora 7; ex. *117* F.A. 6724 (3) în 26 II 1959 ora 8^{30}; ex. *118* F.A. 6724 (8) în 26 II 1959 ora 10^{25}; ex. *119* mgt. 1557 în 24 II 1959 ora 14^{34}; ex. *120* F.A. 6771 în 12 IV 1959 ora 8; ex. *121* F.A. 6721 în 5 VII 1958 ora 16; ex. *122* F.A. 6806 în 26 IV 1959 ora 7^{40}; ex. *123* F.A. 6698 în 9 XII 1958 ora 11; ex. *124* mgt. 1557 c în 25 III 1959 ora 12^{42}; ex. *125* F.A. 6687 în 27 XI 1958 ora 11; ex. *126* F.A. 6724 (4) în 26 II 1959 ora 8^{55}; ex. *127* mgt. 1556 o în 24 III 1959 ora 11^{07}, var. F.A. 6680 în 24 X 1959 ora 11; ex. *128* F.A. 6724 (7) în 26 II 1959 ora 11^{45}; ex. *129* F.A. 6699 în 9 XII 1958 ora 10; ex. *130* mgt. 1556 e în 24 III 1959 ora 10; ex. *131* mgt. 1557 g în 24 III 1959 ora 14^{05}, var. F.A. 6754 în 24 III 1959 ora 15^{04}, 6682 în 24 XI 1958 ora 11^{10}; ex. *132* mgt. 1556 n în 24 III 1959 ora 11^{02}, var. F.A. 6724 (12) în 26 II 1959 ora 13^{45}; ex. *133* F.A. 6782 în 14 IV 1959 ora 11^{30}; ex. *134* mgt. 1556 j în 24 III 1959 ora 10^{36}; ex. 135 mgt. 1555 k; ex. *136* F.A. 6683 în 26 XI 1958 ora 14^{30}; ex. *137* F.A. 6686 în 27 XI 1958 ora 9^{29}; ex. *138* F.A. 6817 în 7 V 1959, comunicat de M. Bădulescu; ex. *139* F.A. 6793 în 19 IV 1959 ora 9^{20}; ex. *140* F.A. 6685 în 27 XI 1958 ora 8; ex. *141* F.A. 6762 în 26 III 1959 ora 8; ex. *142* F.A. 6694 în 30 XI 1958 ora 8^{40}; ex. *143* F.A. 6703 în 14 XII 1958 ora 9; ex. *144* F.A. 6704 în 9 XII 1958 ora 7^{50}; ex. *145* F.A. 6784 în 14 IV 1959 ora 17^{20}; ex. *146* F.A. 6783 în 24 IV 1959 ora 14^{30}; ex. *147* F.A. 6759 în 29 III 1959 ora 13; ex. *148* F.A. 6744 în 24 III 1959 ora 13^{13}; ex. *149* F.A. 1789 C. Br. Buc., vara 1927 (sol); ex. *150* F.A. 6716 în 20 II 1959 ora 14^{20}; ex. *151* F.A. 6739 în 10 III 1959 ora 14^{30}; ex. *152* F.A. 6824 în 14 V 1959 ora 16^{45}; ex. *153* F.A. 6661 în 11 VII 1958 ora 14; ex. *154* F.A. 1788 C. Br. în Buc. vara 1927 (sol); ex. *155* F.A. 6760 în 29 III 1959 ora 17^{50}; ex. *156* F.A. 6750 în 22 III 1959 ora 8^{22}; ex. *157* F.A. 1791 C. Br. Buc., vara 1927 (sol♯); ex. *158* F.A. 1792 C. Br. în Buc., vara 1927 (mi); ex. *159* F.A. 9793 C. Br. în Buc., vara 1927 (re); ex. *160* F.A. 6742 în 10 III 1959 ora 9; ex. *161* F.A. 6808 în 1 V 1959 ora 8; ex. *162* F.A. 6736 în 7 VIII 1958; ex. *163* F.A. 6734 în 9 III 1959 ora 7^{35}; ex. *164* mgt. 1556 a în 24 III 1959 ora 7^{52}; ex. *165* F.A. 6776 în 7 IV 1959 ora 7; ex. *166* F.A. 6803 în 24 IV 1959 ora 9^{25}; ex. *167* F.A. 6802 în 24 IV 1959 ora 6^{30}, var. F.A. 6745 în 22 III 1959 ora 7^{30}; ex. *168* mgt. 1556 k în 24 III 1959 ora 10^{36}; ex. *169* F.A. 6820 în 7 V 1959 ora 7^{20} (ciuperci); ex. *170* F.A. 6822 comunicat de I. Pomerantz în 9 V 1959. Hațmațuchi este o plantă ce se întrebuințează în Moldova pentru salată; ex. *171* F.A. 6730 în 27 IX 1958 ora 15; ex. *172* F.A. 6779 în 14 IV 1959 ora 10^{30}; ex. *173* F.A. 6726 în 8 III 1959 ora 7^{30}; ex. *174* F.A. 6792 în 18 IV 1959 ora 9^{30}; ex. *175* F.A. 6763 în 3 IV 1959 ora 9, var. F.A. 6728 în 10 III 1959 ora 13^{30}; ex. *176* F.A. 6740 în 27 II 1959 ora 15^{20}; ex. *177* F.A. 6816 auzită în Cosmești (Vida—București) comunicat de M. Bădulescu 7 IV 1959. Treceau prin sat căruțe cu diferite fructe aduse de mocani spre vînzare; ex. *178* F.A. 6738 în 15 IX 1958 ora 8; ex. *179* F.A 6733 în 27 IX 1958 ora 10; ex. *180* F.A. 6705 în 17 XI ora 10^{30}; ex. *181* F.A. 6693 în 30 XI 1958 ora 8^{30}; ex. *182* F.A. 6741 în 28 II 1959 ora 15; ex. *183* F.A. 6700 în 7 V 1958 ora 12; ex. *184* F.A. 6791 în 18 IV 1959 ora 12^{45}; ex. *185* F.A. 6811 în 6 V 1959 ora 15^{25}; ex. *186* F.A. 6770 în 9 IV 1959 ora 14^{35}; ex. *187* F.A. 6789 în 16 IV 1959 ora 12; ex. *188* F.A. 6764 în 3 IV 1959 ora 11; ex. *189* F.A. 6755 în 24 III 1959 ora 15^{52}; ex. *190* mgt 1557 e în 24 III 1959 ora 13; ex. *191* F.A. 6767 în 4 IV 1959 ora 12^{05}; ex. *192* F.A. 6801 în 23 IV 1959 ora 9^{30}; ex. *193* F.A. 6752 în 10 III 1959 ora 17^{20}; ex. *194* F.A. 6751 în 7 III 1959 ora 19^{30}; ex. *195* F.A. 6746 în 21 III

https://biblioteca-digitala.ro

Meşter reparator de oale, cazane etc.

Muncitor tăietor de lemne

Meşter tocilar

Meşter geamgiu

https://biblioteca-digitala.ro

1959 ora 18^{30}; ex. *196* F.A. 6747 în 20 III 1959 ora 8; ex. 197 F.A. 6758 în 20 III 1959 ora 17, var. mgt. 155 g; ex. *198* F.A. 6697 în 8 III 1958 ora 19^{30}; ex. *199* F.A. 6786 în 16 IV 1959 ora 9^{05}; ex. *200* F.A. 6778 în 14 IV 1959 ora 9; ex. *201* mgt. 1556 f în 24 III 1959 ora 10^{25}; ex. *202* F.A. 6797 în 20 IV 1959 ora 12; ex. *203* F.A. 6659 în 4 X 1958 ora 12^{30}; ex. *204*. Gunoierii îşi însoţesc strigătul sunînd dintr-un clopoţel. F.A. 6828 în 5 V 1959 ora 7^{40}; ex. *205* F.A. 6727 în 7 III 1959 ora 11^{55}; ex. *206* F.A. 6757 în 27 III 1959 ora 17^{30}; ex. *207* F.A. 6777 în 14 IV 1959 ora 10; ex. *208* F.A. 6774 în 13 IV 1959 ora 7^{20}; ex. *209* F.A. 6735 în 10 VIII 1958 ora 5^{30}; ex. *210* F.A. 6785 în 16 IV 1959 ora 9; ex. *211* F.A. 6761 în 1 V 1959 ora 7^{50}; ex. *212* F.A. 6781 în 14 IV 1959 ora 11; ex. *213* mgt. 1557 f în 24 III 1959 ora 13^{07}; ex. *214* F.A. 6743 în 24 III 1959 ora 13^{07}; ex. *215* F.A. 6780 în 14 IV 1959 ora 10^{25}, var. F.A. 6724 (9) în 26 II 1959 ora 12^{15}; ex. *216* F.A. 6796 în 21 IV 1959 ora 9^{10}, var. F.A. 6825 în 14 V 1959 ora 14; ex. *217* F.A. 6707 în 15 XII 1958 ora 8^{15}; ex. *218* F.A. 6722 în 25 II 1959 ora 11^{50}; ex. *219* în 7 IV 1959 ora 11^{30}; ex. *220* F.A. 6795 în 20 IV 1959 ora 14; ex. *221* F.A. 6810 în 6 V 1959 ora 15^{20}; ex. *222* F.A. 6773 în 29 III 1959 ora 7^{35}; ex. *223* F.A. 6772 în 27 III 1959 ora 14^{10}; ex. *224* F.A. 6858 în 5 VIII 1959 ora 7; ex. *225* F.A. 6859 în 7 VIII 1959 ora 7.

О ВЫКРИКАХ РЕМЕСЛЕННИКОВ, РАБОЧИХ, БРОДЯЧИХ ТОРГОВЦЕВ И РАЗНОСЧИКОВ

(Некоторые предпосылки в процессе связи между словом и музыкой)

Во всем богатстве румынского фольклора выкрики являются малоизвестным и слабо изученным жанром. Спорадические записи показывают, что выкрики бывают следующих видов: *а)* во время выполнения какой-нибудь работы-так называемые трудовые выкрики, *б)* выкрики как обычай на масленицу-так называемые годовые выкрики, *в)* весенние и летние выкрики на лоне природы — подлинные вокальные сигналы, называемые « hăuliturі » (погудки), *г)* позывные выкрики-между соседями, родственниками или близкими знакомыми, *е)* выкрики-гиканья — групп детей, девушек или юношей, идущих толпой для выполнения некоторых традиционных обычаев на святки, на свадьбе или возвращающихся с поля, и наконец, *ж)* выкрики, играющие экономическо-коммерческую роль — ремесленников, рабочих, кустарей-торговцев, покупателей, разносчиков и др.

Из всех вышеперечисленных выкрики бродячих ремесел кажутся самыми развитыми с точки зрения музыкальности звуков.

В структуре выкриков можно было заметить присутствие музыкальных морфологических элементов, представляющих собой архаическую стадию в развитии вокальной музыки. Каждый элемент, подвергнутый в отдельности анализу, вносит ценные данные в поддержку тезиса, по которому они являются связующими факторами в эволюции песни.

Полностью изживающие себя (что вполне естественно при нынешних быстрых темпах социально-экономического развития страны), эти выкрики со своей спецификой могут, с одной стороны ,еще представлять для нас область для исследования не очень давнего социально-экономического уклада нашей страны, а с другой стороны — дать новые и интересные предпосылки для изучения структуры и эволюции народной песни в процессе связи между словом и музыкой. На этом вопросе мы, главным образом, и остановимся.

На городских и деревенских улицах еще можно встретить повозки с фруктами и овощами, трубочистов, работающих в кооперативах, коллекторов утильсырья: пустых банок и бутылок, железного лома и т.д., цветочниц, газетных разносчиков, плотников, стекольщиков, лудильщиков, бондарей, горшечников, жестяников, реже точильщиков и слесарей. Можно еще встретить также кустарей, продающих небольшое количество своих собственных изделий — мелких деревянных или металлических предметов домашнего обихода, метелок и т.д.

Помимо своей самобытно-живописной стороны выкрики бродячих ремесленников интересны: *а)* как социально-экономический факт, *б)* как факт психо-физиологический и *в)* как художественное явление. Они являют собой пережитки старых форм коммерческого и ремесленного быта, соответствовавшего прошедшим стадиям экономического развития городов и сел. Мы рассматриваем этот жанр, стоящий на грани между речью и пеньем, как переходное явление, имеющее интересные элементы с обеих сторон. Некоторые выкрики являются мелкими музыкальными произведениями, которые подчас достигают уровня полноценного художественного произведения и заслуживают быть отнесенными, как отдельная категория, к народной художественной традиции.

https://biblioteca-digitala.ro

Анализ имеющегося в распоряжении материала позволяет нам сделать несколько замечаний:

1. Почти каждое занятие имеет свои характерные выкрики, передававшиеся от человека к человеку, из поколения в поколение.

2. Текст этих выкриков объясняет данное занятие и не играет роли рекламы.

3. В типичных традиционных формах мы встречаем целую гамму очень разнообразных исполнений.

4. Индивидуальность кричащего часто нарушает формулировку выкрика, внося от себя новые элементы.

5. Иногда появляются выражения на исковерканном языке.

6. В других случаях выпускаются первые слоги слов.

7. Текст обычно не бывает стихотворным.

8. Некоторые выкрики современем связываются в определенный музыкальный цикл.

9. Зачастую паузы возникают и в середине текста, между словами.

10. В некоторых выкриках встречаются слова, периодическое повторение которых придает им характер припева, повышая их художественную выразительность.

11. Произношение некоторых слов показывает в кое-каких образцах региональные фонетические особенности.

12. Разговорная речь с ее интонациями и натуральной музыкальностью является одним из факторов, оказывающих свое влияние на эволюцию выкриков бродячих ремесленников. Стоящие на ступени связи между речью и пением, выкрики как бы отображают характерные музыкальные особенности данного языка и идут к мелодическим построениям.

13. Морфологический анализ мелких музыкальных мотивов этих выкриков позволяет сделать некоторые замечания об их характерных музыкально-ритмических элементах.

Были проанализированы следующие характерные элементы: I. диапазон, II. звукоряд, III. финал, IV. интервалы, V. ритм, VI. размер, VII. форма VIII. речитатив, IX. синкопы, X. парландо, XI. исполнительский стиль, XII. темп, XIII. вариации и варианты. Из них особенное внимание уделяется: *а)* процессу эволюции *хроматического звукоряда* из начального глиссандо, являющегося специфическим для выкриков, исполняемых на точно определенных звуках, завершающихся в финале мелизматической группой, *б)* частым интервалам *малой секунды и чистой кварты, в)* связи между метром и римом и *г)* родственности между словом и музыкой. Выразительность выкриков и первичное содержание художественных средств предоставляют некоторые данные, могущие показать нам их родство с музыкальными мотивами народной песни.

Хотя мы привыкли называть это выкриками, некоторые из них бывают такими напевными, что самый требовательный человек не может отказать им в праве считаться художественным явлением. Врожденная тяга человека к художественным достижениям проявляется и в жанре выкрика. Чаще всего их внешняя форма и содержание, по-видимому, организованы настолько искусно, чтобы полностью придать им ту функцию, которая вызвала их к жизни.

Как уже было сказано, сегодня это явление почти полностью изжило себя и встречается только иногда в форме редких пережитков в быстром движении развития общества.

Записи этих выкриков дали нам все же богатый и разнообразный материал, изучение которого очень интересно. Скудными результатами, полученными от анализа явления выкриков бродячих ремесел, мы попытались положить начало делу рассмотрения и других областей традиции в качестве вспомогательного пособия к расшифровке генезиса, в данном случае, народной песни.

STREET CRIES OF ITINERANT CRAFTSMEN, WORKMEN AND TRADESMEN

(Considerations on the relationship between text and music)

Street cries have been so far a relatively unknown and uninvestigated branch of the rich Roumanian folklore. Sporadic collections have however brought to light various sorts of cries such as: *a)* the so-called work-cries repeated during the practice of one's trade; *b)* „Over-year cries" customarily repeated at the beginning of Lent, recording the events of the past year; *c)* summer or spring cries, called out in natural surroundings, a sort of vocal signals,

https://biblioteca-digitala.ro

knows as ululations; *d)* calls, customary among neighbours, relatives or close acquaintances; *e)* whoopees, yelled by gangs of children, young boys and girls, when walking in groups at special occasions, linked with certain traditions such as: winter holidays, weddings or the return from the harvestfield and finally *f)* trade cries, called out by itinerant tradesmen and craftsmen, hucksters and streetvendors.

Of all these categories the itinerant tradesmen's street cries appear to be the most evolved as musical pattern. Morphological musical elements can be detected in the structure of these cries, elements which in the development of vocal music represent an archaic stage with a valuable role in demonstrating the link between speech and music.

The cries — which are practically dying out, as a natural consequence of the rapid pace of social and economic development of the country — may provide the researcher with a new field of investigation for the study of the evolution of the social and economic life of our country in a not too remote past, as well as with a novel and interesting premise in studying the structure and evolution of the folk song with particular significance in clarifying the process of the blending of words to music. It is this latter aspect with which the author of the article is principally concerned.

Fruit and vegetable carts are still being met with in the city streets and village alleys; likewise chimney-sweeps organized in co-operative societies; collectors, charged by the local authorities, to gather empty bottles and jars, scrap iron etc.; flower-girls, newspaper boys, carpenters, as well as some of the craftsmen that are still required for odd household jobs and repairs; glaziers, white-washers, menders of casks, axe-handles, pots, basins and cauldrons; less frequently knife-grinders and locksmiths; small artisans who sell their own products i.e. iron or wooden household objects, brooms and so on.

Apart from their picturesque attraction, the street cries appear as: *a)* a social-economic, *b)* a psycho-physiological and *c)* an artistic phenomenon.

The street cries contain the vestiges of old forms of trade and artisan life, corresponding to past stages in the economic development of village and town life.

This genus of folklore lying on the border line between speech and song is a link joining both fields. These little musical creations that occasionally attain full artistic accomplishment, are entitled to be incorporated as a special category of traditional folklore.

The investigation of the available material has led to the following broad conclusions:

1. Practically every trade has its specific cries, passed by word of mouth from one generation to another.
2. The text of these cries introduces the respective trade but claims no advertising purpose.
3. Though typical traditional formulae are reproduced, the cries contain a wide-ranging gamut of styles.
4. Notwithstanding the characteristic pattern of these cries, serious breaches are occasionally caused by the personality of the crier who introduces novel elements.
5. At times, distorted words and expressions are adopted.
6. Other times, the first syllable of a word is dropped.
7. The text is never versified.
8. A number of cries appear, bound in a musical cycle, over a longer period of time.
9. Pauses occur now and again in the middle of the text between words.
10. Certain cries contain words the periodical repetition of which lends it the character of a refrain, enhancing its artistic expressivity.
11. The pronunciation of some of the words illustrates certain regional phonetical peculiarities.
12. The spoken language with its natural intonations and musicality, represents one of the factors influencing the evolution of these itinerant tradesmen's cries. Lying on the borderline between speech and song, these cries reflect the musical characteristics of the respective language, proceeding from speech up to melodic constructions.
13. The morphological analysis of the short musical motives of the street-cries warrants certain observations on the component elements and on their rhythmic and melodic pattern.

After listing the group of characteristic elements, I ambitus, II scale, III finale, IV intervals, V rhythm, VI measure, VII form, VIII recitative, IX leaps, X parlando, XI style of performance, XII tempo, XIII variations and variants, the author dwells in fuller detail upon *a)* the evolution of an original glissando specific to street cries, performed with precise sounds, appearing as a final melismatic group, into a chromatic scale *b)* the frequent occu-

https://biblioteca-digitala.ro

rence of perfect intervals of fourth or semitone; *c)* the connection between metre and rhythm and *d)* the relationship between text and music.

The suggestive effect of the cries and their primary contents in artistic means of expression provides the researcher with information apt to prove the kinship of these cries with musical motifs prevalent in folksongs.

These manifestations, though commonly labelled as cries, are in some instances so musically performed that the most exigent critic could hardly deny their artistic accomplishment. The innate human urge for complete artistic realization is manifest in this genus too. The cries are generally composed, both in form and substance, with great skill so as to ensure the fulfilment of the purpose that caused their coming into being.

Today they are only a reminiscence of the past; though here and there faint spurts would indicate a new lease of life, they are dying out however smothered by the rapid evolution of society.

The recording of the street-cries has provided a material as rich and varied in substance as it is interesting in its scientific significance. The scanty results so far obtained from the analysis of the street cries of itinerant tradespeople may nevertheless, become a new approach to a standing problem of folklore, and thus serve as a supplementary instrument in decyphering the truth on the genesis of folk songs.

https://biblioteca-digitala.ro

PLUGUȘORUL ÎN TRANSILVANIA

DUMITRU POP

Un loc important între obiceiurile noastre populare din ciclul sărbătorilor de iarnă îl ocupă Pluguşorul. Amintit de către cercetători în numeroase rînduri [1], fie pentru interesul lui etnografic, fie pentru cel folcloric, el n-a constituit încă obiectul unui studiu amplu, care să îmbrăţişeze toate problemele pe care le ridică şi să fixeze concluzii definitive.

Nu intenţionăm să discutăm aici toate aceste probleme, ci ne vom opri asupra uneia dintre ele, care este prin natura ei printre cele mai importante: răspîndirea Pluguşorului la romîni, aducînd cîteva contribuţii privitoare la Transilvania. Socotim că e necesar să fie discutată mai întîi aceasta şi pentru motivul că într-o ultimă lucrare consacrată Pluguşorului, *Le « Pluguşor », une coutume agraire roumaine*, publicată de Tancred Bănăţeanu în « Rivista di Etnografia » din Napoli [2], autorul contestă existenţa lui în Transilvania. Drept urmare, concluziile pe care le trage au şi ele un caracter îndoielnic şi arbitrar.

Iată ce spune T. Bănăţeanu: « Acest obicei are o foarte interesantă arie de expansiune pe teritoriul locuit de romîni. Acest teritoriu este împărţit printr-o linie de demarcaţie, care-l taie în două, de la nord la sud, sud-est. Rezultă că la est, sud-est obiceiul este practicat..., la vest, sud-vest este necunoscut » [3]. Obiceiul este cunoscut astfel în Moldova, Dobrogea, Muntenia şi într-o parte a Olteniei şi este necunoscut în Transilvania, Banat şi în cea mai mare parte a Olteniei [4]. Se întîlneşte totuşi pe o anumită porţiune a teritoriului vestic, prin fostele judeţe Năsăud, Trei Scaune, Braşov şi Făgăraş, ceea ce se explică — după Bănăţeanu — cu uşurinţă, prin influenţa venită din est şi sud. În afară de unele localităţi din Transilvania şi Oltenia, unde obiceiul este de dată recentă, fiind introdus — după părerea autorului — după primul război mondial, prin şcoală, învăţători, cărţi de citire etc., în cea ce priveşte restul teritoriului nostru vestic « informaţiile culese din 120 de sate afirmă categoric că obiceiul nu există » [5].

Concluzia la care se fixează prin urmare Bănăţeanu este că în Transilvania obiceiul Pluguşorului există numai parţial, ca o iradiaţie relativ recentă din Moldova. Regula aceasta cunoaşte la dînsul o singură abatere « *Intr-un mod cu totul izolat există pentru vestul ţării* [*judeţul Bihor*] *unele informaţii care atestă obiceiul* » [6] (sublinierea noastră D.P.). E vorba de poezia Pluguşorului, culeasă de Gh. Pavelescu în 1940, din satul Criştioru de Jos, raionul Lunca Vaşcăului, de la un informator de 73 de ani. Aşadar, prezenţa poeziei Pluguşorului la Crăciun constituie pentru Tancred Bănăţeanu un indiciu despre existenţa mai înainte şi a obiceiului. Dar întrucît — aşa după cum vom vedea ceva mai departe — poezia aceasta nu apare în Transil-

---

[1] Vezi mai ales G. Dem. Teodorescu: Încercări critice asupra unor credinţe şi moravuri ale poporului romîn. Buc., 1874; Petru Caraman: Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la romîni. Contribuţie la studiul mitologiei creştine în Orientul Europei. Extras din Arhiva [Iaşi], XXXVIII (1931); idem, Obrzed koledowania u Slowian i u Rumunow. Krakow, 1933.

[2] III (1948), nr. 2 - 3.

[3] Ibid., 5.

[4] Ibid., 7.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

https://biblioteca-digitala.ro

vania « cu totul izolat », rezultă că nici existența în trecut a Pluguşorului propriu-zis nu trebuie pusă sub semnul probabilității. El a existat cu siguranță.

În forma lui clasică, Pluguşorul reprezintă un fenomen folcloric complex, îmbinînd elemente de natură foarte diferită. În linii mari, putem distinge în cadrul lui o desfăşurare dramatică, scenică, ce constă în însuşi faptul umblării cu « pluguşorul », cu buhaiul, clopoţeii, bicele, costumaţia, uneori chiar boii etc., şi o poezie al cărei miez îl constituie « urarea ». La acestea trebuie adăugată funcţia specifică — la început magică, apoi de urare, felicitare şi distractivă — pe care o îndeplineşte. În forma aceasta complexă, ne apare astăzi Pluguşorul mai ales în estul şi sud-estul ţării.

În ceea ce priveşte desfăşurarea dramatică — adică latura mai mult etnografică a Pluguşorului — Bănăţeanu afirmă pe bună dreptate că ea nu există în Transilvania decît în zona estică şi sudică, unde a pătruns din provinciile învecinate. Avem însă mărturii demne de luat în seamă că în Ardeal a existat cîndva un Pluguşor complex, din care nu lipsea nici desfăşurarea dramatică. El este menţionat în regiunea Alba Iulia de către Moldovan Gergely. Vorbind despre obiceiurile din ciclul sărbătorilor de iarnă, spune: « Colindatul din seara Sfîntului Vasile este deja de altă natură. Atunci are loc cultul plugului (pluguşorului) şi a bivolului (buhaiului), respectiv a taurului. Amîndouă se referă la muncile cîmpului, la agricultură. Colindul romînesc de atunci este « carmen arvale » a latinilor. Colindătorii fac din lemn o mică formă de plug, cu asta merg de la casă la casă, la ferestrele gazdelor, spunînd colindele plugului. Parcă ar mîna boii, pocnesc din bici: « Ho, ho, plug cu doisprezece boi, he, he, pocniţi... » După aceasta urmează enumerarea muncilor serioase executate cu plugul, iar după aceea urările de bine, care se referă la recolta bogată, la seceriş bogat. Taurul sau buhaiul este reprezentat printr-o oală de lemn, în partea ei de sus fiind ataşată o coadă de cal sau o curea. Dacă se netezeşte cureaua sau părul cu mîna, scoate un sunet care se aseamănă oarecum cu răgetul boului. Pocnind din bici în unele locuri, merg cu asta de la casă la casă, urînd recoltă bună gazdelor»[7].

În forma lui complexă, Pluguşorul este atestat şi de către Alexiu Viciu: « Colindatul sau mai bine uratul cu Pluguşorul — spune el — este în uz şi prin Ardeal, d.e. pe Cîmpie, în Chiciud, şi co[mi]t[a]t[ul] Albei »[8]. Nu ştim în ce măsură putem pune temei pe aceste mărturii şi dacă nu cumva e vorba de radiaţiuni tîrzii ale obiceiului de dincolo de Carpaţi. Faptul că se referă la regiuni preponderent agricole, la care se adaugă şi alte mărturii de teren, pare să le justifice. Astfel etnograful şi folcloristul clujean Traian Gherman deţine informaţii din cîteva zeci de sate ardelene. Elemente izolate din desfăşurarea dramatică a Pluguşorului se mai întîlnesc şi aiurea. Printre răspunsurile din Haţeg la *Chestionarul*... lui Hasdeu se găseşte şi următorul: « În ziua de Anul Nou, dimineaţa, umblă copii cu biciul, pocnind de la casă la casă şi strigînd: « Să fie vite multe-n curte! », pentru care capătă cruceri » [9]. Obiceiul este menţionat şi în comuna Răscruci, raionul Cluj. Înainte de anul 1918 el era practicat de « birişii » (slugile) baronului din localitate. Aceştia mergeau în ajunul Anului Nou la curtea baronului să-l « poc-nească » şi primeau în schimb băutură. După primul război mondial au început să umble cu « pocnitul » copiii. În dimineaţa Anului Nou se duceau pe la casele oamenilor pocnind din bice şi simulînd mînarea boilor [10]. Obiceiul a fost pomenit cu cinci decenii în urmă şi la populaţia maghiară din fostul judeţ Sălaj, fiind socotit ca un împrumut de la romîni [11].

Există prin urmare indicaţii aproape sigure că Pluguşorul propriu-zis, avînd şi o desfăşurare dramatică, scenică, a fost cunoscut altădată şi pe teritoriul Transilvaniei.

S-a păstrat însă în această provincie poezia Pluguşorului, ceea ce constituie o dovadă incontestabilă despre existenţa lui. Ea a fost menţionată de Tancred Bănăţeanu într-un singur punct, în Bihor. Chiar din această regiune poezia a fost notată din alte 20 de sate. O variantă fusese chiar publicată cu 20 de ani în urmă [12]. Poezia Pluguşorului nu este însă cunoscută numai pe teritoriul bihorean. Variantele — manuscrise sau publicate — pe care le deţinem o atestă în 20 raioane ale Transilvanei. Iată punctele din care a fost ea culeasă fără să socotim piesele de o dată recentă.

---

[7] Alsó fehér várgmegye román népe. Cluj, 1893, 239.

[8] Colinde din Ardeal, datini de Crăciun şi credinţe poporane. Buc., 1914, 16.

[9] Vezi vol. XVII, nr. 188, 107.

[10] Cf. informaţiile primite de la prof. Grigore Pop, în ianuarie 1958.

[11] În lucrarea sa, Szilágy vármegye monographiaja, vol. I, 1901, 713—714, Petri Mór spune: « În comuna Boghiş... în cea dintîi oră a anului nou flăcăii trezesc pe ceî ce dorm cu pocnete puternice de bice, mai ales la casele cu fete bătrîne ».

[12] Vezi în Mărăscu Toma: Folclor adunat din Batăru-Bihor. Tinca (1938), 14.

https://biblioteca-digitala.ro

Localitatea	Raionul	Culegătorul	Anul culegerii	Locul unde a fost publicată
Săliște de Vașcău	Lunca Vașcăului	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Remetea	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1937	manuscris
Coliglet	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Finiș	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1947	manuscris
Totoieni	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1945	manuscris
Fiziș	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1945	manuscris
Pocola	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1945	manuscris
Albești	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1945	manuscris
Belegeni	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1946	manuscris
Uileac	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1945	manuscris
Căpîlna	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Ursad	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Petrani	Beiuș	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Mociar	Salonta	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris

https://biblioteca-digitala.ro

1	2	3	4	5
Tulca	Salonta	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Batăr	Salonta	Mărăscu Toma	—	Mărăscu Toma, *Folclor adunat din Batăru Bihor*, Tinca (1938) p. 14
Bulz	Aleșd	Dumitru Pop	1956	manuscris
Subpiatra	Aleșd	Bejan Crăciun	1958	manuscris
Hotar	Aleșd	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Vadu Crișului	Aleșd	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Vadu Crișului	Aleșd	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	—	manuscris
Rogojel	Huedin	Dumitru Pop	1956	manuscris
Sfăraș	Huedin	Bejan Crăciun	1958	manuscris
Păniceni	Huedin	Alexandru Toșa	1958	manuscris
Sînmihaiul Almașului	Huedin	Dumitru Pop	1958	manuscris
Bucea	Huedin	Traian Mîrza	1958	manuscris
Iadăra	Șomcuța	D. Mercea	1958	manuscris
Băseşti	Cehul Silvaniei	Dumitru Pop	1958	manuscris

https://biblioteca-digitala.ro

1	2	3	4	5
Tămăşeşti	Cehul Silvaniei	Dumitru Pop	1958	manuscris
Băiţa	Cehul Silvaniei	Dumitru Pop	1958	manuscris
Chilinţa	Cehul Silvaniei	Leontin Ghergariu	1930—1940	manuscris
Hereclean	Zalău	Leontin Ghergariu	1930—1940	manuscris
Tihău	Jibou	Leontin Ghergariu	1930—1940	manuscris
Nireş	Dej	Virgil Medan	1955	manuscris
Răscruci	Cluj	Grigore Pop	1958	manuscris
Someşeni	Cluj	Ion Dezmireanu	1940	manuscris
Feleac	Cluj	I. R. Nicola	1950	manuscris
Vîlcele	Cluj	I. R. Nicola	1950	manuscris
Floreşti	Cluj	—	—	G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova (1941) p. 206—208
Răcătău	Cluj	Dumitru Pop	1958	manuscris
Măguri	Cluj	Dumitru Pop	1958	manuscris
Mărişel	Cluj	Dumitru Pop	1958	manuscris
Ocoliş	Turda	Dumitru Pop	1957	manuscris
Belioara	Turda	Dumitru Pop	1957	manuscris
Măhaci	Turda	Sim. Părduţ	—	Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, p. 180
Decea	Aiud	Em. Pop	—	*Ibidem*, p. 172
Brădeşti	Aiud	Virgil I. Şerbu	1958	manuscris
Sălciua de jos	Cîmpeni	Valeriu Butură	1958	manuscris
Aslăneşti	Brad	Aslău Marioara	1958	manuscris
Clopotiva	Haţeg	A. Ionaş	—	Alexiu Viciu, *ibid.*, p. 182—183
Buituri	Hunedoara	Bartolomeu Susan	—	« Comoara satelor » II (1924), nr. 9—10, p. 142—143
Pănade	Tîrnăveni	Victor Săbăduş	—	Alexiu Viciu, *ibid.*, p. 182

https://biblioteca-digitala.ro

1	2	3	4	5
Gledin	Topliţa	A. Hărşan	—	*Ibidem*, p. 188—190
Ibăneşti	Reghin	D. Fărcaş	—	*Ibidem*, p. 192—195
Rîpa de Jos	Topliţa	S. C. Mîndrescu	—	S. C. Mîndrescu, *Literatura şi obiceiuri poporane din Rîpa de Jos, comitatul Mureş, Turda.* Buc., 1892, p. 216—222
Cheile Cibului	Alba	Arh. pers. a prof. Mihai Pop de Bruchenthal	1946	manuscris
—	Cîmpeni	T. Frîncu şi A. Candrea	—	Frîncu-Candrea, *Romînii din Munţii Apuseni* (Moţii). Buc., 1888, p. 193—194
—	—	Ioan Dunca	—	în « Telegraful Romîn », XXXV (1886) nr. 34, p. 133—135

La acestea trebuie adăugate eventualele piese în manuscris, aflate în arhivele noastre de folclor şi pe la diferiţi culegători, şi este neîndoios că în forma aceasta, de poezie, ar mai putea şi ar fi putut fi mai cu seamă surprins şi în alte localităţi din zona ce ne interesează. Avem astfel informaţii sigure că există în satele cuprinse între Someş şi Valea Sălajului, în Cîmpia Ardealului, în jurul Bistriţei şi la sud în Suat etc.

Uneori nu s-au mai păstrat decît urme din forma pe care a avut-o altădată. Aşa de pildă, în satul Lucăceşti de lîngă Baia Mare exista obiceiul ca la Crăciun vătaful cetei de feciori să « răspundă colacul » (adică să mulţumească pentru colacul primit) în felul următor:

Cînd eram mai mititel
Eram harnic plugărel.
M-am dus cu tata la plug
Pe baltă;
S-a arat rău.
Tata o zîs să împing de circeie,
Io am tras de beteie.
Tăt am împins şi am tras
Şi iată cu ce am rămas.[13]

Pe lîngă asemănarea tematică — e vorba de aceeaşi îndeletnicire preferată: agricultura — menţionăm atmosferă de umor, de veselie, atît de specifică Pluguşorului.

O dovadă despre larga răspîndire pe care a avut-o poezia Pluguşorului în Transilvania o constituie şi pătrunderea ei integrală sau cele mai adeseori fragmentară — în alte genuri şi manifestări folclorice. De fapt s-a petrecut aici un proces de contopire între producţiile aparţinătoare aceluiaşi ciclu de sărbători sau între cele înrudite prin tematică. Aşa s-a întîmplat în cadrul sărbătorilor şi obiceiurilor de iarnă. Era larg răspîndit bunăoară obiceiul ca la aceste sărbători să se facă urări şi daruri: colacul de grîu, la « Compitalia » (Lares Compilates) carne de porc şi cîrnaţi, la « Opitalia », nuci, bani etc. [14] Obiceiul s-a păstrat la romîni pînă în zilele noastre. Vom vedea ceva mai departe că poezia Pluguşorului care în Moldova, Muntenia etc.,

[13] Vezi Traian Gherman: Tovărăşiile de Crăciun ale feciorilor romîni din Ardeal. *Anuarul Arhivei de folclor*, V (1939), 66.

[14] Cf. Petru Caraman: Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la romîni. 6—10, 17, 20—23.

https://biblioteca-digitala.ro

prin caracterul ei de bază, se leagă de Anul Nou, în Transilvania s-a strămutat la Crăciun, îndeplinind funcţia de mulţumire pentru darurile primite şi de urare totodată. Cum darul tipic pe care îl primeau colindătorii, mai ales ceata de feciori, era colacul de grîu, poezia a căpătat în cele mai numeroase cazuri un conţinut adecvat. Alături de aceasta întîlnim însă foarte frecvent şi « urarea » sau « mulţumita », « pălincii », « peciniei » etc., făcute, credem, după modelul celei dintîi. Spre a ilustra înrudirile ce există între poezia Plugușorului ardelean, în forma de urare a colacului şi celelalte forme ale ei, care nu au nimic de-a face cu Plugușorul ca poezie a belşugului agricol, citām cîteva exemple:

Urarea banilor

Ni-o dăruit cest domn bun
Şi doamna domnului
C-un florint de argint,
In Buda-nouă[15] *făcut.*
Da banii cine-i făcea?
Doi ţigani motăntani
Cu ciocanele da,
Banii făcea,
Scinteile săria,
Pe ţigani ii frigea.
Cest domn bun bine-i stringea
Şi bine-i punea
Pe două roate rămburate[16]
Şi punea 12 muşte înjugate
Şi le da pe-o uliţă rea,
Roatele se frîngea,
Muştele muria,
Banii rămînea.
Cest domn bun bine-i strîngea,
Că ştia că vin feţii lui Crăciun,
Dăruiască-l Dzeu în poarta raiului,
In poala ceriului, unde-o fi şi bine a trăi[17]

Clopotiva — Haţeg

Urarea brînzii

Ni-o dăruit cest domn bun
Şi doamna dumnialui
Cu brînză de la oi,
Făcută pe dinapoi.
Da brînza cine-o făcea?
Doi ciobani motîntani
Cu măcioacele da,
Oile brînza făcea
Cest domn bun bine-o strîngea,
Că ştia că vin feţii lui Crăciun,
Dăruiască-l Dzeu
In poarta raiului,
In poala ceriului,
Unde-o fi şi bine a trăi[18].

Clopotiva — Haţeg

Uratul peciniei (cărnii)

Hoi, dup-un dar şi al doilea dar
Ni-o dăruit cest domn bun
Cu doamna dumnialui
Cu-un pui de godinac[19]
Viu, nevătămat;
Insă-i vătămat,
Că de-a-i sta a căuta
Multe cele n-ai afla,
Că nu-s urechile,
Nu-s ochii,
Nu-s picioarele,
Nu-i coada,
Că urechile dacă-ar fi,
Cu ele v-ar lovi,
Cu ochii v-ar vedea,
Cu picioarele v-ar dripui[20],
Cu coada peste ochi v-ar lovi,
Ce plată de voi, feciori făloşi,
Să umblaţi cu ochii scoşi[21]

Clopotiva — Haţeg

---

[15] Budapesta.
[16] stricate.
[17] Alexiu Viciu, lucr. cit., 183—184, vezi şi varianta mai veche din Simeon C. Mîndrescu: Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Rîpa de jos, comitatu Mureş—Turda (Transilvania). Buc., 1892, 222.
[18] Vezi Alexiu Viciu, lucr. cit., 184.
[19] godac, purcel.
[20] călca.
[21] Alexiu Viciu, ibid., 184—185.

https://biblioteca-digitala.ro

Datorită caracterului ei eminamente agrar, poezia Pluguşorului ardelean a putut pătrunde uneori în ritul cununii de la seceriş, fiind introdusă de cîteva versuri specifice acestei împrejurări etnografice [22]. În fine, alteori poezia Pluguşorului a devenit colindă şi « mulţumită » a colacului la Turcă. Termenii de « Colinda grîului » sau « Colinda curunii », sub care ne apare regional poezia Pluguşorului sînt de natură să reliefeze profunzimea acestor contaminări de obiceiuri. Vom reveni asupra lucrurilor ceva mai departe.

În general textele ardelene ale Pluguşorului se aseamănă mult unele cu altele. În ceea ce au esenţial, variantele cele mai complete nu se deosebesc cu nimic de textele binecunoscute din restul teritoriului nostru folclorico-etnografic: aceeaşi tematică, aceleaşi motive constitutive şi aceeaşi atmosferă poetică antrenantă, de bucurie, umor şi bună dispoziţie. Există însă între poezia Pluguşorului din Ardeal şi cea de dincolo de munţi o serie de alte deosebiri importante cu privire la data calendaristică de care se leagă şi la funcţia folclorică pe care o îndeplineşte, fapte care au impus şi o terminologie diferită.

În ordine calendaristică, în practica poeziei Pluguşorului a avut loc în Transilvania o mutaţie de dată. Ea se leagă aici de sărbătoarea Crăciunului. Apariţia ei la Anul Nou, împreună cu celelalte elemente ale obiceiului, constituie un semn că a fost adusă o dată cu acestea, tîrziu, de dincolo. Se ridică întrebarea: care sînt motivele ce explică această mutaţie de dată?

Aşa cum am văzut, cercetătorii au arătat că trecerea unui obicei de la o sărbătoare la alta e foarte frecventă, mai cu seamă cînd e vorba de obiceiurile străvechi şi de acele ce intră în cadrul aceluiaşi ciclu de sărbători. Astfel obiceiurile sărbătorilor de iarnă se aseamănă şi circulă de la unul la altul pentru că adeseori acestea s-au suprapus ca dată calendaristică [23]. Importanţa deosebită pe care a imprimat-o biserica Crăciunului a făcut că acesta să capteze cele mai numeroase obiceiuri care aparţinuseră întregului ciclu al sărbătorilor de iarnă [24].

Ca în cazul tuturor popoarelor, teritoriul nostru folcloric nu se prezintă unitar sub raportul conservatorismului. Mărginindu-ne numai la ceea ce ne interesează mai de aproape, e suficient să amintim că în Moldova şi Muntenia manifestările folclorice legate de sărbătorile de iarnă au o mai mare întindere în timp decît în Ardeal, unde se concentrează aproape exclusiv la cele trei date fixe. În vreme ce în Moldova accentul principal cade pe Anul Nou, e indiscutabil că aici prioritatea o deţine Crăciunul. Ţăranii îi şi spun uneori Anului Nou « Crăciunul cel mic ». El a absorbit astfel şi obiceiurile agrare, între care şi Pluguşorul sau poate numai textul lui literar. Se cunoaşte de exemplu obiceiul ca în ziua de Crăciun, la biserică, oamenii să arunce în sus — la un semn al « cantorului » — grăunţe de porumb, strigînd: « rod în cucuruz! » [25]. Într-un răspuns din Haţeg la *Chestionarul*... lui Hasdeu se spune: « Dimineaţa în ajunul Crăciunului... se adună băieţii din sat..., umblă de la casă la casă strigînd: « Bună ziua lui Ajun, că-i mai bună a lui Crăciun... » Pentru darurile primite, colindătorii urează gazdei, strigînd: « rod în grîu! ». În alte comune — se spune în continuare — [gazda] dă celui care merge mai înainte un blid cu grăunţe de grîu, cucuruz etc., să le arunce pe casă; atunci strigă cu toţii: « Rod în grîu! » [26]

Mutaţia de dată a Pluguşorului a atras după sine şi modificarea funcţiei lui folclorice, ceea ce s-a repercutat şi în structura textului literar. În Transilvania, dispărînd desfăşurarea dramatică a Pluguşorului, versurile lui îndeplinesc de regulă funcţia « mulţumitei » ce încheie repertoriul de colinde, mai ales al cetei de feciori şi al Turcei. În fine, în cîteva localităţi (Nireş—Dej, Floreşti—Cluj şi în Munţii Apuseni) ele au devenit colindă propriu-zisă.

Prin dispariţia elementelor cu ajutorul cărora se realizează jocul scenic (pluguşorul, buhaiul etc.) şi schimbarea funcţiei, poezia Pluguşorului şi-a creat o terminologie adecvată. Menţionăm astfel cei mai uzuali termeni sub care ne apare: « grăitul » sau « grăirea colacului » (Rogojel—Huedin, Bulz—Aleşd, Pocola—Beiuş), « alduitul » sau « alduirea colacului » (Batăr—Salonta, Bulz şi Vadu Crişului—Aleşd, Bucea—Huedin, Remetea—Beiuş etc.), « sfinţitul colacului » (Subpiatră—Aleşd), « popirea colacului » (Remetea—Beiuş), « uratul colacului » (Buturi—Hunedoara), « Vornicirea colacului » (Cheile Cibului—Alba), « tărostitu colacului la Crăciun » (Măguri—Cluj, Ocoliş—Turda), « tarostea junilor » (Răcătău—Cluj), « mulţumită »

---

[22] Traian Gherman: Alduitul cununii (la secere). *Comoara satelor*, IV (1926) nr. 7—8, 101—107, unde se publică şi o variantă din Sîngeorz—Năsăud şi M. Domide: Cununa. *Familia*, VII (1871), nr. 21, 248—249, împreună cu o variantă din Năsăud.

[23] Cf. Petru Caraman: lucr. cit., 75—76.

[24] Ibid., 72.

[25] Cf. Tudor Pamfile: Crăciunul. Buc., 1914, 202.

[26] Vezi vol. XVII, nr. 160, 102—103.

https://biblioteca-digitala.ro

sau « mulțumita colacului la Crăciun » (Someșeni, Feleac, Vîlcele — Cluj, Sfăraș, Sînmihaiul Almașului — Huedin), « cîntecul colacului » (Păniceni — Huedin), « minciuna colacului » (Totoieni — Beiuș). În cazul că a devenit colindă, poartă cele mai adeseori numele de « colinda grîului » (Sălciua de jos — Cîmpeni) sau « colinda curunii » (Belioara, Ocoliș — Turda), iar în cazurile cînd a intrat în ritualul de la seceriș, « alduitul cununii ».

Aminteam ceva mai înainte asemănările existente pe de o parte între textele ardelene ale poeziei Plugușorului și între acestea și cele care circulă în restul teritoriului nostru folcloric-etnografic, pe de altă parte. Afirmația noastră nu vine desigur să conteste variantele cristalizate istoric, regional, precum și cele individuale. Cercetarea și gruparea lor pe tipuri ar fi foarte utilă, atît pentru cunoașterea completă a aspectelor literare ale Plugușorului ardelean, cît și pentru stabilirea unor concluzii în legătură cu viața producției în timp și spațiu. Pentru aceasta e nevoie însă de un material documentar foarte bogat, cules de pe întregul teritoriu al Transilvaniei. Pînă atunci ne limităm la o clasificare generală a variantelor înregistrate pe care le deținem, făcută pe criteriul funcției și a morfologiei lor, dînd cîte un exemplu din fiecare tip.

După funcția folclorică pe care o îndeplinesc, textele pot fi împărțite în următoarele trei tipuri de bază: 1. *de mulțumire (alduire) a colacului ;* 2. *de colindă* și 3. *de oratie, a cununii la seceriș.*

În primul tip intră variantele ce se rostesc de către « tarostea » sau « popa colindătorilor », mai ales a cetei de feciori, ca încheiere a repertoriului de colinde sau, în cazul Turcii, de către « birăul » acesteia, după colindele specifice.

Uneori variantele cu care ne ocupăm au un caracter agrar prin excelență, constînd din nararea plină de vervă, într-un ton șăgalnic, a etapelor succesive ale procesului agricol, începînd cu semănatul grîului și sfîrșind cu facerea colacului pe seama colindătorilor. În final apar urările de belșug pentru anul viitor. Sînt variantele cele mai apropiate de tipul general din restul țării. Iată un exemplu:

Grăitu colacului

N'ici unu, nici altu
Pînă ce-om grăi colacu.
Stai gazdă și ńe-ascultă !
Ieste-on grai[27] *mîndru și frumos*
D'i la Domnu Ristosu
Ieși gazda nostu
Pînd'in-pă la t'iotori,
Cu pipa-n d'int
Și cu uăt'ii zgîit.
Marsă la poiata dumńisale,
Sclobozi doisprăzece boi bouărei,
In trup ald'ei,
Legă plugu după iei ;
Marsă colo sus, mai sus
La cîmpu lui Pilat,
Und'e iera tot omu sclobod d'i arat
Cît vrę,
Cît putę,
Că ńime nu-l hotărę.
Cît'e ceit'e,
Cît'e hoițit'e,
Peste costilę boilor lovit'e.
Brazdă ńeagră răsturna,
Griu roșu sămina,
Cu grăpt'ilę-l astupa.
Ploua, ploua,
Griu creșt'ea,
Jupînu gazda nost
Acolo nu merja
Pînă la anu la jumătat'e
Cum mărgu uoamin'ii la bucat'e
Mars-acolo,
Văzu bińe și mai bińe
După munca ce-a muncit
Văzu un pai ca și bot'ilę,
Un spic ca trestię
Și un grăunț ca mazărę.
Dar jupînu gazda nost
Să gînd'i,
Să socot'i,
Vińi acasă,
Pusă clopu pă masă:
« Hoi jupîneasă, găzdoaię noastră,
Văzui bińe și mai bińe
După munca ce-am muncit,
Văzui un spic ca trestię,
Un grăunț ca mazărę, »
Dar jupînu gazda nost
Să gînd'i,
Să socot'i
Că cum și l-a și strînje
Atîta dar ce-o dat Dumńezău.
— « Apoi nu te gînd'i,
Nu te socot'i,
C-om merje la tîrgu de gogońiță
Ș-om cumpăra două fęre strîmbeților
Cu d'inți de veveriță,
Cińe le șt'i face
In uăt'i să și le baje,
Numa noi și gazda ba.

[27] crai.

https://biblioteca-digitala.ro

Ș-om strînje cęt'e d'e fęt'e,
Stoluri de feciori
Ș-om męre la holdă,
Din hold-om face minunche,
Din minunche-om face znopi,
Din znopi om face cruci,
La cruci om mere c-un car mare
Și l-om aduce la o față de arie ».
Dar jupînu gazda nost
Să gînd'i,
Să socot'i
Cum și l-a și-mblăt'i.
Apoi jupîneasa găzdoaię spune:
« Nu te năcăji,
Nu te amări,
C-om męre-n pădure,
C-o feisă [28] lată
Pă mîna dreaptă,
Ș-om tăię două lemńe,
Hodolęmńe,
Și le-om puńe grumaz d'e pęle,
Ș-om face pailę ca turmăta,
Și turmăta ca pleava
Și pleava ca colbu,
Colbu ńime nu-l vid'ę ce să făcę ».
Luă Pașca vînturașca
Susu-n vînt il arunca,
Mîndru și frumos să strecura,
Ca din pelița lui Christos,
Adevărat că de-acolo-i și scos.
Dar jupîneasa găzdoaię noastă
S-află mai mare precepătoare,
Să n-o-nveță pă ię altu,
Ce ię să-nveță p-altu,
Lu-o veșcă sucită,
C-o pęle hud'ită [29];
Il sucę
Și-l învîrtę,
Pînă mai mîndru-l făcę
Și-l băga-nt-o bărcucę
Și-l ducę la morice
Rîjniței,
Apoi il suię
Și-lu învirt'ę
Pînă ca colbu-l făcę
Acasă-l aducę,
Cu sita-l cernę
Cu apa-l umplę,
Cu pumńii-l pumńę,
Mîndru și frumos îl împlet'ę,
Pă noi, pă feciorii satului, ńe cinstę,
Cinsteasc-o Dumńezeu
Cu lumina raiului,
Cu-mpărăție ceriului.
Adevărat că-ntre noi, între feciorii satului,
D'e-ar fi stogul cu tătu
Nici un bine n-ar mai fi,
Că cu pailę bat'e-ńe-am,
Cu legătorilę lega-ńe-am,
Cu țepilę uăt'ii scoat'e-ńe-am,
Cu colbu-ńeca-ńe-am
Ș-am murii ca vai d'e noi.
Să dę Dumńezeu
Pe anu viitor
Boi prinzători,
Feciori strîngători
La jupînu gazda nost.
Atunci să să ghęt'e bińilę și daru
D'e la jupînu gazda nost
Cînd s-a găta prundu d'in vale,
Năsipu d'in mare,
Cecina din fundu munt'elui! [30]

Rogojel—Huedin, inf. Paşcalău Ioan Şuţului, 49 ani

Alteori variantele acestui tip par contopite cu « alduirea », « grăirea », « urarea cîrnaţului », « beuturii » şi celelalte. Iniţial, aceste din urmă erau rostite probabil după împrejurare, ca piese independente. Astfel se prezintă şi astăzi în nordul Munţilor Apuseni şi în Bihor. În alte cazuri ele au pătruns cu timpul în ţesătura celei dintîi, cu care s-au contopit. Iată o asemenea variantă:

S-o sculat gazda d'eloc
D'in zori,
D'in cîntători,
Cu nișt'e uot'i zgiiț,
C-un t'ipoi mare-n d'inți
Ș-o prins patru bourei la plug,
Boi aurițț
Cu roatilę d'e bud'ic [31].
S-o dus la măru roșu-nvărgat,
Breazdă neagr-o răsturnat,
Holdă mîndr-o săminat
Grîu de vară
Cu săcară,
Să răsară

[28] secure.
[29] găurită.
[30] Culeasă de D. Pop, iulie 1956.
[31] Cuvîntul n-a putut fi explicat de informator. E vorba probabil de forma stîlcită a cuvîntului *bădic* cu înţeles de fontă.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă-n sară.
O crescut o holdă mîndră şi frumoasă.
S-o socotit gazda d'eloc
Cei-ar trebui la astă holdă mîndră şi frumoasă?
Patru scluzñicęle
Cu patru săceręle
Şi ţo secerat
Znopt'i pă znopt'i
In car le-o aruncat,
La şură le-o adunat.
S-o socot'it gazda d'eloc
Că trebe patru meşt'eri mari
Cu patu lemñe,
Hodolemñe,
Pă griu cum-il podobd'ea [32],
Cum nu-l podobd'ea,
De griu ñimñic s-aleja.
Pă de lături s-o dat,
Ce-o fo-mare-afar-o ţîpat,
Ce-o fo-mărunţăl înlontru l-o băgat,
In scorugă [33] *l-o luat,*
In vînt l-o aruncat
S-ęles mîndru grîu şi frumos,
Guste-l domnu nost Christos.
In saci l-o băgat,
La moar-o-alergat
Napoi s-onturnat
Făcut colac mîndru şi frumos,
N'i l-o pus pă masă
Cum vedem, şi dumñivoastră!
(Se pune colacul pe masă)
S-o socotit gazda de loc,
Ne-o dat un cioloboc [34] *de porc,*
Şi ñe-o dat un taljer cu brînză.
Să put'em prînd'e pă cine-o bătut brînza,
L-am pune cu c... la vale,
Cu capu cătă cale,
Cîţ or tręce
Tăt să-fręce
Şi-o put'ină cu băutură,
Să ñe facem cu toţi voie bună.
Nouă ñe pare că-i porcu cu tătu!
Să h'ie cu tătu aci
Vai de noi ar h'i:
Cu ţăt'ii ñe-ar ved'ę,
Cu uret'ilę ñe-ar auzi,
Cu coada ñe-ar plezni [35].

Răcătău — Cluj, inf. Dodea Ioan, 56 ani

Contopirile acestea aduc în general şi o fragmentare a textelor de bază. Ceea ce trebuie să arătăm apoi este că episoadele se leagă într-un mod foarte liber.

Credem că « alduitul băuturii » şi celelalte sînt creaţii mai noi decît a colacului, iar contopirea lor cu acestea este rezultatul tendinţei de amplificare a poeziei Pluguşorului, lucru mărturisit de altfel de către unii informatori [36]. Notăm totodată că amplificarea se face de obicei în direcţie umoristică şi satirică şi în sensul acesta « alduitul banilor », « băuturii » etc., au un rol remarcabil prin caracterul lor specific. Iată un exemplu:

Banii fetii

Dar jupînu gazda nost
Are-o d-albă fecioriţă,
Tiñerę ca ş-o zmăd'iţă.
Cotă şi ięę pîn lăd'iţă,
Cotă, cotă
Cotă şi bańi n-află.
Da-ş-adusă d'e-amint'e
Că i-o fost datorį
Doi băieţ d'e la Abrud.
Prinsă doi cai fiţicai
La căruţa lui Mihai,
Marsă la băieţ:
« Hoi băieţ, băieţî mñei,
Făcuţ-aţ bańii mei? »
— « Ba zo noi nu i-am făcut! »
Băieţi să-nfricară,
De banii fęt'ii s-apucară.
Ciocănind, boncăñind,
Cît'e schintei sărę
Tot bani să făce.
Toţ noauă ñi-i dăd'ę.
Plecăm cu căruţa
P-un d'ial mare-ascuţit,
Ca un tind'eu [37] *de cuţît.*
Urcăm în vîrfu d'ealului,
Ne tălñim cu popa din Roma.
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

[32] îl lovea la pămînt
[33] vînturească
[34] os
[35] Culeasă de D. Pop, iulie 1958.
[36] De ex. Negrea Pavel, 55 ani şi Negrea Andrei, 42 ani din Măguri — Cluj.
[37] muche?

https://biblioteca-digitala.ro

— « Hoi părinte, ce t'e-am întreba ! »
— « Puteț, fătu-mńeu » — zisă popa.
— « Împed'eca-om caii ori căruța ? »
— « Hoi, fătu-mńeu,
Mulț sînt'eț și proșt'i sînt'eț,
Împedecaț caii, că caii duc căruța ! »
Noi proșt'ii ascultăm
Și caii-mped'ecăm
Și ńe-arăduim pă d'eal în jos.
La mińe fo-o ață de cîlț,
Impedecai tălharu d'e minz ;
La iestălalt fo-o ață d'e lină,
Împed'ecăm și iapa bătrînă
Și porńim pă d'ial în jos
Cînd căruța păstă cai,
Cînd caii peste căruță.
Dumńezo gîndi,
But'ę cu bańi plesni ;
Vińi un cińe tărcat,
Ne fură cuiu din crac ;
Veńi altu mai zîmbrit [38],
Luă și cuiu d'in dric.
Umplură doajilę bîrloajilę [39],
Cercurilę bărcurilę [40].
Dar feciorița gazda noastă
S-află d'e mare pagubă
Făcu cioboc, cioboc,
Pusă but'ę la loc.
Și-o pusă p-o t'ileguță,
Că mai ęera o lecuță.
Scoas-o mînă d-albă sopońită,
Ca o tînjală d'e boi pălită,
Și bagă mina pînă-n cot
Și ńe scoasă și noau-on zlot.
Să zicem cu toți:
« Să-i dę Dumńezeu noroc ! » [41]

Rogojel — Hucdin, inf. Paşcalău Ioan Suțului, 49 ani

Amplificarea în direcție umoristică a poeziei Pluguşorului corespunde tendinței generale de dezvoltare a speciei, a cărei funcție magică inițială dispare treptat în profitul elementului distractiv.

În cel de-al doilea tip al poeziei Pluguşorului intră variantele colinde. Spre deosebire de variantele din tipul anterior, acestea au un caracter agrar prin excelență. Aşa cum spuneam, în Munții Apuseni sînt cunoscute sub numele de « colinda grîului » (de ex. în Sălciua de jos — Cîmpeni) sau « colinda curunii » (Ocoliş, Belioara — Turda). În exemplarele pe care le cunoaştem nu găsim asocieri, contopiri de natura acelora întîlnite în « alduitul colacului ». Conținutul lor se mărgineşte la enumerarea muncilor consacrate grîului. Datorită funcției lor, variantele cu care ne ocupăm aduc o atmosferă mai sobră, mai solemnă, impusă de normele speciei. Nimic din aerul de şagă, satiră şi umor, din atmosfera antrenantă a celorlalte. Lipsesc apoi elementele de urare ce caracterizează finalul variantelor primului tip.

În privința conținutului lor mai avem de făcut două precizări: odată că toate variantele colinde pe care le cunoaştem cuprind la început un motiv inexistent în celelalte: construirea plugului; în al doilea rînd că, poate sub influența tipului al treilea, ele stau în strînsă legătură cu cîntecul cununii de la seceriş. Valeriu Butură ne informează că în Sălciua de jos, raionul Cîmpeni, în seara de Crăciun, înainte de venirea feciorilor cu colinda, gazda pune peste obişnuitul colac cununa de la seceriş, ceea ce înseamnă că trebuie să colinde şi « Iodia », cum i se mai spune « colindei grîului ». Iar o variantă pe care am cules-o din Ocoliş, raionul Turda, se încheie nu cu facerea colacului ca celelalte, ci cu facerea cununii:

.....
Holda-o săcerat
Snopi bine-o legat,
Pă car l-o-ncărcat [grîul]
Corun-o făcut
Și-acasă ńo dus,
Pă masă ńo pus,
Ca noi s-o cîntăm
Și s-o colindăm.
Și noi am cîntat-o
Și am colindat-o [42]

inf. Popa Dumitru, 58 ani

[36] lacom, pofticios.
[39] pîrlog?
[40] locuri rele.
[41] Culeasă de D. Pop, iulie 1956.
[42] Culeasă de D. Pop, august 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

Iată acum o variantă reprezentativă pentru tipul cu care ne-am ocupat:

Colinda grîului

Bun domnu-i d-aiesta domn,
Că bine şi-o priceput,
Că d-ăn sat că ş-o tunat [43],
De meşteri ş-o căpătat,
Şi-n pădure i-o mînat,
Faeş [44] *lemn că ş-o tăiat.*
De tăiat, tăiatu-l-o
Şi d-acasă adusu-l-o,
Şi p-în curte-ntinsu-l-o,
Şi din berzi cioplitu-l-o,
Juguri, pluguri făcut-o,
Juguri, pluguri şi răsteie,
Şi mai multe ciocîlteie.
Plugu cobilitu-l-o,
După boi legatu-l-o,
Opt boi biboli prinsu-i-o,
Tăt la cap cam hedeşăi [45],
Şi la coadă codălbei,
Pogănici pe lîngă ei.
După zbici chematu-i-o,
Şi la munte scosu-i-o,
La munţi lui Rusalim.
Faeş munte-şi-mbrăzdară,
Tăt cruciş şi curmeziş,
Şi mai mult îi pă lungiş,
Pînă locul şi-l gătară.
Bun domnu-i aiesta domn,
Că bine s-o priceput,
Că d-ăn sat că ş-o tunat,
Că muieri ş-o căpătat,
De grîu şi l-o dires [46].
De dires diresu-l-o,
Şi-n dăsagi băgatu-l-o,
Dăsagii legatu-i-o,
Sus pă carâ pusu-i-o,
Şi la munte scosu-i-o,
Grîu sămănatu-l-o,
Tăt cruciş şi curmeziş,
Şi mai mult îi pă lungiş.
De grăpat, grăpatu-l-o.
Dat-o Dumnezo o ploaie,
Faină holdă-i răsărea,
Vînt bătea, holdă creştea.
Ş-o dat Dumnezeu un cald,
De holduţa s-o şi copt,
Tăt la cap cam săţioasă [47],
Şi la pai cam trestioasă.

Bun domnu-i aiesta domn,
Că bine şi-o priceput,
Cînd d-în sat că ş-o tunat,
Juni şi june o căpătat,
Sus la munte scosu-i-o,
Grîu seceratu-l-o.
Junii legători sucea,
June pe ele-l punea.
Junii snoptii şi-i lega,
June snopti-ş aduna,
Junii căptiţe făcea.
Junii spice alegea
June cununâ-mpletea,
Junii pă cap o punea,
Şi d-acasă o aducea.
Iacă dară c-o udară,
Şi di pă cap o luară,
Şi pă masă pusu-o,
Şi de cină datu-le-o
Bun domnu-i aiesta domn,
Că-bine şi-o priceput,
Că d-ăn sat că ş-o tunat,
De casă ş-o căpătat,
Sus la munte scosu-l-o,
Faine cară încărcară,
Şi mai bine le legară.
De legat, legatu-le-o,
Şi d-acasă adusu-le-o.
La o guriţă de şură
Faine stoguri îşi făcură,
Mai bine le-acoperiră.
Bun domnu-i aiesta domn,
Că bine s-o priceput,
Că din sat că ş-o tunat,
De-mblătitori ş-o băgat,
Şi la şură dusu-i-o,
Arie făcutu-ş-o,
Stog descoperitu-l-o,
Faine corzi întinsu-l-o
Mai bine-mblătitu-l-o,
Şi felezuitu-l-o
În boare ţipatu-l-o
Varoş grîu alesu-s-o,
Şi d-acolo strînsu-l-o,
De deres deresu-l-o,
Şi d-ăn saci băgatu-l-o,
Mai bine legatu-l-o,

[43] urcat.
[44] fain, frumos.
[45] mîndri, cu capul pe sus.
[46] Colinda oglindeşte relaţii sociale autentice, de ordin feudal; atitudinea faţă de «domnul bun» se explică prin caracterul de felicitare, de producţie. De altfel, ca şi în oraţii de nuntă şi în alte producţii, acţiunea se desfăşoară pe un plan simbolic.
[47] plină.

https://biblioteca-digitala.ro

Și pă cară pusu-i-o,
Și acasă dusu-l-o,
Și d-în coș băgatu-l-o,
Și d-acolo scosu-l-o,
Și din saci băgatu-l-o,
Mai bine legatu-l-o,
Sus pi cară pusu-i-o,
Doi boi biboli prinsu-i-o,
Di pă car luatu-i-o,
În moară băgatu-l-o,
Și din pod suitu-i-o,
Sacii dezlegatu-i-o,
Pă moară băgatu-l-o.
D-albă fărină-ș venea,
Și de acolo o lua,
Și d-în saci că ș-o băga,
Și sacii legatu-i-o,
Sus pe cară pusu-i-o.
Și acasă adusu-i-o.
De pă car luatu-o [fărina]
Și-n casă băgatu-o,
Sacii dezlegatu-i-o,
June fărină cernea,
Junii lemne că-și tăia,
June făină moia,
June colacii sucea,
Junii pe lopeți punea,
June focu-și trăgea,
June în cuptor băga.
Vatoș colaci coptu-s-o,
Și d-afară scosu-i-o
Și pă masă pusu-i-o,
Și cu toți rosu-i-o
Iodii, Iodii, Doamne [48]

Sălciua de jos — Cîmpeni, inf. Bega Teodor, 54 ani

În fine, ultimul tip al orației cununii la seceriș, din care cunoaștem doar două variante, culese amîndouă din Năsăud [49]. Textul lor este îmbogățit cu diferite alte versuri, străine Plugușorului.

Spre deosebire de producțiile ce aparțin celorlalte tipuri, acestea nu mai enumeră toate momentele procesului agricol, ci numai facerea colacului. Gazda cu plugul și boii și aratul sînt amintite doar în trecere, la sfîrșit. Sînt pomenite însă, băutura, banii și, într-un vers în care e vorba de oi, pare că se face aluzie la « urarea brînzii ».

Ca atmosferă poetică, variantele acestea se apropie de ale primului ciclu, prin implicațiile umoristice ce le cuprind, ceea ce constituie și o dovadă că își au originea în ele. Faptul că provin din ciclul sărbătorilor de iarnă îl dovedește de altfel cu prisosință prezența colacului, caracteristică acestora și aluzia la Crăciun, prin comparația colacului cu « fața lui Hristos ». Iată textul uneia dintre cele două variante:

Alduitul cununii

— Bună sara gazdă mare
N-ai ieșit cu plosc-afară
Înaintea cununii,
te-ai temut, că n-om veni ;
mai de mult am fi venit,
da ne-o fost grîu-mpletit,
și cu apă ne-o stropit ;
mai de mult am fi plecat,
da-ne-o fost grîu-călcat
și cu apă ne-o udat.
Dumniavoastră așa v-ați lăudat,
cînd noi de-acasă am plecat,
c-aveți un voinic tînăr și frumos.
Voinicu-nu-i acasă,
că grîu roșu ați măsurat
și la moară l-ați mînat ;
morariu-e dus în pădure,
să pască căpșune ;
morărița, meșterița
o dat cioc-poc
ș-o venit moara la loc,
grîu roș
o picat în coș,
din coș o picat în piatră,
din piatră în covată,
tot trei tărițe
ș-o fărină,
pîn-o fost desaga plină ;
l-o adus acasă
la o jupăneasă,
l-o cernut printr-o sită deasă
de la Țarigrad aleasă.
Una il cernea,
una-l frămînta,
una-n cuptor îl băga ;
• făcut un colac mîndru și frumos,

[48] Culeasă de Valeriu Butură, în 1958; într-o formă apropiată o găsim și în Frîncu-Candrea: Romînii din Munții Apuseni (Moții). Buc., 1885.

[49] Traian Gherman: Alduitul cununii și M. Domide: lucr. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

scrisă-i față lui Hristos ;
colacu-rumpeți în două,
jumătate ni-l dați nouă ;
colacu-rumpeți în tri,
cu aceia ni-ți gici.
Trecui puntea și o vale,
pînă la iast-gazdă mare,
care primăvara ară,
are plug cu patru boi
și pogănici cîte doi,
turmă mare de oi
ș-on lădoiu
cu taleri noi,
ne-a da și nouă doi,
mie unu, pintru minciună,
la fată pintru cunună ;
cununa noastră e-n tri împletită,
casa dumnivoaste de norod îngrădită ;
crească podina cît casa
și vravu cît masa ;
dintr-on spic
iasă otic [50],
dintr-o mină
o mierță plină.
Fii gazdă cu voie bună
de iasta mîndră cunună ;
să fii gazdă veseloasă
pe iast-cunună frumoasă.
Noi cununa nu v-om da
pînă plosca ni-ți arăta
ș-on voinic tînăr ni-ți da
și-n gură ne-a săruta.
Cine-a lua cununa
șie drept ca lumina,
ca lumina cea de său,
care-o pun domnii-n băcău [51] ;
ca lumina cea de ceară,
care-o pun domnii-n păhară ;
să nu vie de la ușă,
să fie cu gușă,
nici de la pat,
c-a fi colțat ;
să vie de la masă,
că ni-i copila aleasă [52].

Sîngeorz — Năsăud

Considerate în totalitatea lor, variantele ardelene ale poeziei Plugușorului prezintă un deosebit interes documentar și artistic. Întîlnim în cuprinsul lor numeroase forme de limbă dispărute astăzi din circulație, aluzii la împrejurările istorice și sociale, aspecte etnografice dispărute de mult sau în curs de lichidare etc. Ca aspecte literare notăm fantezia creatoare care a produs imagini artistice pline de vigoare și prospețime, alegorii ale proceselor muncii pe care nu le găsim decît sporadic în alte producții ale literaturii populare, remarcabile portrete — realizate mai cu seamă în direcția caricaturală — momente comice pline de savoare etc.

Lăsînd la o parte deosebirile menționate mai sus și oprindu-ne exclusiv la asemănările izbitoare ce există între textele ardelene ale producției și textele din celelalte regiuni ale țării, se impune de la sine o întrebare de o deosebită însemnătate, care privește îndeaproape însăși geneza geografică a speciei: cum se explică aceste asemănări?

Referindu-se la varianta culeasă personal în sudul fostului județ Bihor, Gh. Pavelescu se întreabă: « Să fi existat mai demult obiceiul și în această regiune, în unele părți pronunțat agricole, sau a fost importată numai colinda? » [53] Iată cele două soluții posibile pentru întregul teritoriu ardelean între care trebuie să alegem. Chiar dacă am accepta cea de a doua ipoteză, am fi nevoiți să recunoaștem că importul s-a efectuat într-o epocă foarte veche. Nici într-un caz nu poate fi vorba de un rezultat al variantei G. Sion—V. Alecsandri, așa cum ar fi ispitiți unii să creadă. În cele mai multe sate ardelene poezia Plugușorului a căzut în desuetudine. Ea poate fi culeasă cele mai adeseori numai de la țărani bătrîni și nici aceștia nu și-o amintesc întotdeauna; mărturisesc că au știut-o cîndva, în tinerețe, vorbesc despre ea ca despre ceva foarte vechi, caduc [54]. În cursul său, *Prelecțiuni din mitologia daco-romînă*,

---

[50] oticău — unitate țărănească de măsură pentru cereale.

[51] traistă.

[52] Traian Gherman, ibid.

[53] Lucr. cit., 55.

[54] S. C. Mîndrescu, lucr. cit., 222, spune: « Uneori în locul colacului dă gazda 10—20 creițari. Și banul își are istorioara sa și *care se aude tot atît de rar ca și a colacului* ». (Sublinierea noastră — D. Pop). Există însă și astăzi sate în care s-a păstrat mai bine și este chiar capabilă de dezvoltări creatoare. Iată de pildă o variantă cu aspect de parodie, creată cu cîțiva ani în urmă și care se bucură de o deosebită trecere în cîteva sate din Munții Gilăului:

https://biblioteca-digitala.ro

ținut la universitatea din Cluj, în anul 1874/75, vorbind despre obiceiurile de la Crăciun și Anul Nou, profesorul Grigore Silași spune: « În preseara Anului Nou îmblă în unele ținuturi ale Romîniei și colăcerii cu Plugușorul, pre carele cum arătarăm, prin alte districte [fără îndoială din Transilvania] îl recitează colindătorii în ajunul Crăciunului ». În chip de colind a fost culeasă și chiar publicată în 1888 de către Frîncu și Candrea. Varianta Alecsandri fusese publicată cu numai opt ani înainte și e exclus să ne închipuim că în acest interval de timp ea s-ar fi răspîndit în cîteva « districte » din Transilvania, statornicindu-se la o anume dată, în așa fel încît să se poată impune atenției ca ceva specific. Dimpotrivă, credem că observația lui Silași că « urarea Plugușorului [este] îndatinată ales în părțile transcarpatine » trebuie interpretată în sensul că încă în acea epocă ea trecuse pe panta declinului. Oricum mărturiile orale confirmă faptul că de pe la 1900 poezia Plugușorului intrase pe panta coborîtoare. Cel mai bine se păstrează în ținuturile muntoase din vestul provinciei.

Tradițiile Plugușorului în Transilvania sînt dovedite de larga expansiune a producției într-o vreme cînd migrația bunurilor folclorice se făcea într-un ritm cu mult mai lent decît astăzi, din pricina slabei dezvoltări a mijloacelor de comunicație, a circulației mai restrînse a oamenilor în condițiile fărîmițării feudale, a frontierelor politice etc. Păstorii transhumanți, care au avut un rol atît de însemnat în vehicularea motivelor folclorice de o parte și de alta

---

Noi ne-am pornit de ieri,
De-alaltăieri,
Din zori,
Din cîntători.
Altu nici botă n-are,
Altu de-abea o duce de mare ;
Altu-i surd,
Altu n-aude,
Altu nu poate răspunde ;
Unu-i orb,
Unul nu vede,
Altu ghiară pe perete [zgîrie]
Și jupînul gazdă s-a sculat luni dimineață
Și-a prins patru boi la jug
Și-a plecat cu ei la plug.
Și s-a dus de către coaste,
Unde-s mirиștile noastre
Și-au arat
Și-au semănat,
Și-au uitat
Și n-au grăpat.
Și femeia gospodină
La amiazi i-aduce cină.
Și să fi văzut măi frate
Ce mai holdă ! ce bucate !
Grîu mazăre și răghită [ridiche]
Noi din ăla facem pită !
Cînd a fost la treierat
Și Leacu s-a prezentat
Cu motoru lui stricat.
El zolea de zile multe
Pînă ți-l așază în curte.
După ce l-au așezat
Cît au mers mai mult au stat.
Of, mînca-l-ar sărăcia
Dacă-i s-a ars bujia !
Acum și-așa văd că-i seară,
Haida să mîncăm de cină
Și-apoi mîine dimineață
Eu duc piesa la uzină.
La uzină merg cu sfatu,
Că-i acolo și magnetu.
Întîia cinste :
Un colac mîndru și frumos,
Să ne fie de folos.
Al doilea cinste :
Hrană de marhă curată,
Să nu aibă săvîrșit niciodată,
De la vacă pe sub foale,
De la oi printre picioare.
Al treilea cinste :
Un butoi de beutură
Să-l bem tăt cu voie bună.
A patrălea cinste :
Bani,
Ca să ne plătim țigani.
Banii se fac la pădure,
Din topor și din secure,
În seara de Moș Ajun
Au plecat cu cai în drum :
Doi cai suri și hamuri bune
Și-o căruță să răsune
Și trecînd pe lîngă poartă
I s-a rupt căruța toată.
Iar femeia de aluat
Îi dă ordin la bărbat :
« Tu bărbate du-te-n sat
Și cheamă feciorii toți
Să ne facă patru roți ! »
« Tu femeie fii cuminte,
Că feciorii nu lucrează
Pînă după Bobotează ! »
Badea din ce-au cîștigat
Uită ! și nouă ne-au dat.
Bagă mîna pînă-n cot
Și ne-au scos și nouă un zlot.

Comunicată în scris de Negrea Andrei, 42 ani, din com. Măguri-Cluj

https://biblioteca-digitala.ro

a Carpaților, vor fi avut în cazul Pluguşorului un rol mai redus datorită caracterului său prin excelență agrar. Nu se poate trece cu uşurință nici peste faptul că Pluguşorul, atît obiceiul, cît şi poezia lui, au un caracter de grup, ceea ce de asemenea i-a îngreuiat întrucîtva răspîndirea. Că nu poate fi vorba de un împrumut recent o dovedeşte bogata floră de variante a producției în Ardeal, pătrunderea ei încă înainte de anul 1871 în obiceiul cununii la seceriş şi înainte de 1888 în colind, numeroasele contaminări şi înmuguriri apărute aici, frecventele localizări care le plasează într-o epocă veche, generalizarea unitară a datei calendaristice de care se leagă — Crăciunul — la ceea ce se adaugă conținutul însuşi al variantelor şi materialul lingvistic de construcție, specific ardelean. Anumite forme caracteristice graiului din Moldova şi Muntenia se întîlneau altădată şi în graiul ardelenilor.

Simpla prezență a poeziei Pluguşorului într-un singur sat din Ardeal constituia pentru Tancred Bănățeanu o probă despre existența mai înainte şi a obiceiului [55]. Din informațiile ce stau la baza studiului său pare să rezulte că în zona de intensă circulație a Pluguşorului sînt cazuri cînd se cunoaşte numai poezia lui, nu şi obiceiul propriu-zis [56]. Faptul ar prezenta pentru noi o mărturie prețioasă în legătură cu istoria speciei. Însemnează aşadar că ceea ce dispare mai întîi în acest caz este obiceiul, practica şi numai după aceea textul literar.

Ținînd seama de incontestabila vechime a poeziei Pluguşorului în Transilvania, de mențiunile privitoare la existența în trecut şi a desfăşurării dramatice, precum şi de mutația de dată pe care a suferit-o, credem că într-adevăr Pluguşorul propriu-zis, complex, a fost răspîndit altădată şi pe teritoriul acestei provincii. Dacă ar fi fost adus în Ardeal din Țările romîne, ar fi fost adus în forma în care circula acolo, împreună cu toate elementele obiceiului (buhaiul, plugul, biciul...) şi ar fi fost integrat aceleiaşi sărbători a Anului Nou, aşa cum s-a întîmplat mai tîrziu, pînă în zilele noastre. Fiind mai nou şi venind cu vitalitatea pe care o presupune larga lui răspîndire în cuprinsul acestei provincii, n-ar fi căzut aici mai repede în desuetudine decît în Moldova şi în celelalte regiuni.

Încercînd să fixăm concluziile lucrării de față, notăm următoarele:

1. Mărturiile indirecte privitoare la existența Pluguşorului în Transilvania (poezia lui) sînt mult mai numeroase decît credea Tancred Bănățeanu, cuprinzind totodată un teritoriu cu mult mai vast decît acel stabilit de dînsul.

2. Există cîteva mărturii mai vechi care atestă în Transilvania însuşi obiceiul Pluguşorului.

3. Admițînd în principiu că Pluguşorul propriu-zis a luat naştere pe teritoriul țării noastre, considerăm că este riscant să limităm zona lui de geneză exclusiv la Moldova [57], atîta vreme cît există dovezi că într-o epocă veche a existat şi în alte regiuni.

4. Nu se poate trage « o linie de demarcație netă » între estul şi vestul țării, atunci cînd vorbim despre răspîndirea Pluguşorului la romîni.

«ПЛУГУШОР» В ТРАНСИЛЬВАНИИ

До сих пор еще нет обстоятельного труда, освещающего обычай « Плугушора » у румын, в котором обсуждались бы все встающие вопросы и делались окончательные выводы. Еще не известно в точности даже распространение этого обычая на румынской фольклорной территории. В труде « Le pluguşor, une coutume agraire roumaine », опубликованном в неапольском журнале « Rivista di Etnografia » (III, 1948, № 2—3), Танкред Бэнэцяну, пишет, что « этот обычай имеет очень интересный ареал распространения на территории, населенной румынами. Эту территорию он разделяет демаркационной линией, режущей ее надвое с севера на юг и юго-восток. Объясняет, что на юго-востоке этот обычай практикуют..., а на западе и юго-западе его не знают. (стр. 5) Не будучи знаком с опубликованными вариантами и ни с теми, которые бытуют в устной передаче, Бэнэцяну делает таким образом вывод, что « Плугушор » не практикуется в Трансильвании, Банате и на западе Олтении.

Автор данной статьи, ссылающийся на тексты, имеющиеся в старых печатных сборниках, на различные более давние сведения и ряд еще неизданных текстов, записанных им лично или кем-нибудь другим на местах, приходит к другим выводам. Он показывает,

[55] Lucr. cit., 13.
[56] Ibid., 8.
[57] Ibid., 14.

https://biblioteca-digitala.ro

что « Плугушор » можно найти и в Трансильвании в формах, объясняющихся переменсй даты и той функции, которую он имел здесь в отличие от территории по ту сторону Карпат. Его поэтический текст не является больше дополнением к обычаю, практиковавшемуся в ночь под Новый Год, а благодарственной речью за дары, полученные колядующими в рождественские дни. Кое-где этот текст проник и в речь, произносимую над венком после зажинок.

Общие выводы статьи заключаются в следующем:

1. Косвенные свидетельства о наличии « Плугушора » в Трансильвании (его поэтический текст) гораздо более многочисленны, чем думал Бэнэцяну. Он бытует в то же время на гораздо более широкой территории, чем установил тот же Бэнэцяну.

2. Есть несколько более давних свидетельств о наличии в Трансильвании обычая « Плугушора ».

3. Допуская в принципе, что « Плугушор » зародился на территории нашей страны, мы считаем рискованным ограничивать зону его генезиса только исключительно Молдовой, как это делает Бэнэцяну, поскольку имеются доказательства, что в более давнюю эпоху этот обычай бытовал и в других областях.

4. Нельзя проводить « резкую демаркационную линию » между востоком и западом страны, когда речь идет о распространении « Плугушора » у румын.

THE "PLUGUȘORUL CUSTOM" IN TRANSYLVANIA

There is so far no exhaustive study published upon the Winter Season rite of The Flower-adorned Plough, the old « Pluguşorul » custom, practised in Rumania. No definite conclusions have been reached concerning its origin and significance, nor is its area of distribution rigorously determined. In an article published in « Rivista di Etnografia », Naples III, 1948, No. 2—3, under the title « *Le Pluguşor, une coutume agraire roumaine* », Tancred Bănăţeanu among others made a statement — contested by D. Pop — regarding « the distribution of this custom over the territory inhabited by Rumanians ». Tancred Bănăţeanu stated that the country is divided by a boundary line running from North to South, and that the custom is practised in the East and South-East, but not in the West and South-West of the country. Unaware of the existing variants, published in various collections or in oral circulation, Bănăţeanu asserted that the Pluguşorul custom is totally unknown in Transylvania, Banat and Western Oltenia.

Based upon material included in earlier printed collections, as well as older information and a set of unpublished texts collected by himself or other field researchers, D. Pop reaches a conclusion fundamentally at variance with that of the above mentioned author. He maintains that the « Pluguşorul » custom is practised in Transylvania in forms differing from those prevalent on this side of the Carpathians. The dissimilarity is due to the fact that the custom in Transylvania is performed at another date and fulfils a function different to that practised in the other parts of the country. Its poetic text is indeed no longer a part of the New Year's Eve custom, but an oration of thanksgiving for the gifts received for Xmas or during carolling. The text is sometimes even included in the wreath oration of the fertility rites during the harvest festival.

The general conclusion of D. Pop's study may be summarized as follows:

1. The number of indirect testimonials, i.e. poetic texts relating to the existence of the « Pluguşor » custom in Transylvania, is far greater than T. Bănăţeanu surmises. The area in which this custom is encountered is likewise far wider than the limits fixe by the same author.

2. There are moreover direct evidences of older date proving the practice of the « Pluguşorul » custom in Transylvania.

3. Admitting that the « Pluguşor » custom has its origin in Rumania, the author deems it venturesome to confine the limits of the zone of genesis exclusively to Moldavia — as T. Bănăţeanu claims — since there is full evidence that the custom was practiced in other regions too.

4. There can be no question of a definite boundary line separating the East from the West of the country, the « Pluguşor » custom being widespread throughout the territory inhabited by Rumanians.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA VIEȚII ȘI OPEREI LUI S. FL. MARIAN

ADRIAN FOCHI ȘI N. AL. MIRONESCU

Deși în anul 1957 s-au împlinit 50 de ani de la moartea harnicului și modestului folclorist S. Fl. Marian iar comemorarea s-a oglindit în publicistica acelui an [1], nu se poate spune că s-a făcut suficient pentru punerea în lumină a operei sale și pentru cunoașterea vieții lui. Masivitatea lucrărilor sale, întinderea, erudiția și varietatea lor, au impresionat atît pe contemporani, cît și pe urmași, dar așa cum arată O. Bîrlea, în cadrul acțiunii de comemorare din 1957, lucrările lui sînt « mai mult citate decît citite » [2]. Activitatea lui S. Fl. Marian se întinde pe aproape 40 de ani și coincide cu perioada cînd s-au pus bazele investigațiilor științifice în materie de folclor și etnografie în țara noastră. Este deci de la sine înțeles ca opera lui să oglindească toate tribulațiile teoretice și metodologice inerente epocii, prezentînd numeroase laturi discutabile și multe momente inegale [3]. Reconsiderarea operei sale se impune, cu atît mai mult cu cît nu se poate iniția nici o lucrare temeinică de folclor sau etnografie fără a apela la neasemuit de bogata informație pe care o aduce [4]. Dar opera sa nu se adresează numai cercurilor restrînse de specialiști, ci și maselor largi ale poporului, așa încît o reeditare judicioasă a părților celor mai importante ale operei, în scopul de a populariza comorile de artă populară culese de el, ar fi salutată, sîntem convinși, de un public foarte larg [5]. Cultura burgheză, mai ales cea dintre cele două războaie, era prea cosmopolită pentru a putea asimila opera lui S. Fl. Marian și mergea, în interpretarea faptelor de etnografie și folclor, pe linia tumefierilor mistico-religioase, cu care opera folcloristului, nu se putea împăca [6]. Dincolo de cîteva reti-

---

[1] A l e x e, G h e o r g h e: La 50 de ani de la moartea preotului folclorist Simion Florea Marian. Legăturile lui cu preotul folclorist Theodor Bălășel. *Mitropolia Olteniei*, 9 (1957) 482—486; B î r l e a, O v i d i u: Cincizeci de ani de la moartea lui S. Fl. Marian. *Revista de folclor*, 2(1957) nr. 3: 122—123; B o c a, M i h a i: Preotul folclorist Simion Florea Marian (1847—1907). (50 de ani de la moartea sa). *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 33(1957) 317—322; C ă r ă u ș u, M i h a i: Simion Florea Marian. *Zori noi*, Suceava, 11(1957) nr. 2967; F i l i p, T r a i a n: Simeon Florea Marian. Idei sociale în opera sa. *Zori noi*, Suceava, 12(1957) nr. 3036; F l o r e a - R a r i ș t e, D.: 50 de ani de la moartea folcloristului Simion Florea Marian. *Steaua*, 8(1957) nr. 4: 71—75.

[2] Op. cit., 122.

[3] Periodizarea activității sale a fost stabilită de Ovidiu Bîrlea în articolul menționat mai sus.

[4] O monografie asupra vieții și operei sale pregătește, se pare, Traian Filip. Articolul său, publicat în *Zori noi*, Suceava ,12(1957) nr. 3036, este prezentat ca un fragment din această monografie. De asemenea, de viața și opera sa, se ocupă și Nicolae Jula, care a publicat în *Revista de folclor*, 3(1958) nr. 3: 115—118, un articol valoros despre lucrările inedite ale lui S. Fl. Marian.

[5] Sîntem informați că Nicolae Jula, pe lîngă studiile mai sus amintite, întocmește și o antologie în acest sens.

[6] Personalstand des Lehrkörpers und Vertheilung der Lehrgegenstände im Schuljahre 1883/84. [Situația personală a corpului didactic și repartiția materiilor de învățămînt în anul școlar 1883/84]. *Programm des gr.-or. Ober-Gymnasiums in Suczawa*, 1884, 34; 1885, 40; 1887, 40; 1888, 39; 1889, 2; 1890, 48; 1891, 46. În tot acest răstimp, S. Fl. Marian a predat științele naturii la clasa I gimnazială.

https://biblioteca-digitala.ro

păriri răzleţe şi fără caracter ştiinţific ale *Ornitologiei*, pentru S. Fl. Marian nu s-au găsit editori în regimul burghezo-moşieresc. Socotim aşadar că orice contribuţie la cunoaşterea vieţii şi operei sale, chiar şi cea mai modestă, face parte din acţiunea generală de reconsiderare a moştenirii valoroase a trecutului. În acest sens, am socotit utilă prezentarea celor trei documente ce formează obiectul acestui articol.

În fondul de manuscrise B. P. Hasdeu de la Arhivele Statului din Bucureşti (doc. mss. 980—982 pachet CCXXX) se află trei scrisori ale lui S. Fl. Marian către B. P. Hasdeu. Toate trei sînt dintre 1877—1880 (respectiv 19/31 dec. 1877, 16 aug. 1879 şi 26 apr. 1880) şi reflectă în general situaţia cunoscută din corespondenţa publicată pînă acum pentru aceeaşi epocă [7]. Deosebit de importante pentru istoria folcloristicii noastre sînt unele detalii pînă astăzi necunoscute, referitoare atît la viaţa cît şi la opera sa. Deoarece nu oferim transcrierea scrisorilor, socotim utilă o scurtă caracterizare a lor. Împotriva cronologiei, ne vom ocupa întîi de cele două din urmă, întrucît nu cer o prezentare specială.

Scrisoarea din 14 aug. 1879 cu nr. doc. mss. 981 (redactată pe patru pag. hîrtie albă de corespondenţă format bloc) interesează numai de la cea de a doua jumătate a paginei a treia şi pînă la sfîrşit. În prima parte a scrisorii, S. Fl. Marian discuta cîteva chestiuni familiare, în cea de a doua arăta cu ce se ocupa în momentul acela, scontînd pe această cale posibilitatea unei mai grabnice şi mai complete informări ştiinţifice. Este însă interesant de remarcat că el nu se referea, atunci cînd lua legătura directă cu B. P. Hasdeu, la vechea lui colaborare de la *Columna lui Traian*, ci menţiona numai activitatea de la *Albina Carpaţilor* din Sibiu. Printre lucrările la care migălea în vremea aceea, S. Fl. Marian pomeneşte o mitologie dacoromînă (din care a publicat doar unele fragmente) [8] şi o « botanică poporală » (din care de asemenea a publicat numai unele fragmente) [9] în revistele vremii. Ambele lucrări se găsesc însă şi astăzi în manuscris [10]. Vorbind despre botanică, la 14 aug. 1879, S. Fl. Marian afirma că ar fi avut « material adunat şi pregătit pentru tipariu de un tom constatatoriu din 25 cóle tipărite » [11]. Problema redactării mitologiei, aşa cum rezultă din scrisoare, îi punea grele probleme de informare ştiinţifică, ceea ce pare a constitui însuşi motivul scrisorii. Astfel, el socoteşte că nu are suficiente izvoare şi i se adresează lui B. P. Hasdeu cu rugămintea ca acesta să-i trimită la un preţ mai scăzut colecţia revistei *Columna lui Traian*. De asemenea, îi cere, la preţul integral, lucrarea sa *Cuvente den bătrâni* ca şi lucrarea lui Al. Papadopol — Calimach despre botanica daco-getică după Dioscoride [12]. Aceste două rugăminţi, referitoare la completarea bibliografiei, ca şi permanenta lipsă de mijloace materiale pe care o mărturiseşte pretutindeni în cuprinsul corespondenţei sale, ne arată condiţiile neprielnice în care a lucrat şi dificultăţile cu care a trebuit să lupte, pentru a-şi putea realiza opera [13]. Sînt condi-

[7] I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş: Studii şi documente literare. Vol. I 1931: 8 scrisori adresate lui Iacob Negruzzi între 1875—1884, p. 273—282; vol. VI, 1938: 1 scrisoare adresată lui Ilarion Puşcariu, redactor al *Foiţei Telegrafului roman*, în 1878, p. 87—88; vol. III, 1932: 4 scrisori adresate lui Artur Gorovei, dar deoarece datează dintre anii 1897—1905, reflectînd cu totul altă perioadă din viaţa lui, nu ne referim şi la acestea.

[8] O listă incompletă pentru acest fel de materiale, la Nicolae Jula, art. citat. O completăm aici: Smeii. *Familia*, 10(1874) 101—102; Samca. *Amicul familiei*, 4(1880) 70—71, 87—89; Piticotul. *Amicul familiei*, 4(1880) 24—25, 33—34; Borza. *Junimea literară*, 4(1907) nr.1: 13—16.

[9] Aceeaşi situaţie şi pentru acest fel de materiale. Completări: Bradul la poporul român. *Albina Carpaţilor*, 4(1879) 88—89; Mătrăguna şi dragostea la români. *Albina Carpaţilor* 4(1880) 119—121; Usturoiul la poporul român. *Albina Carpaţilor*, 4(1880) 235—238; Slăbănogul. *Familia*, 20(1884) 560—562; Rostopasca. *Familia*, 20(1884) 572—574; Iarba mare. *Amicul familiei*, 5(1881) 121—122; Mărul. *Amicul familiei*, 5(1881) 80—82, 89; Pelinul. *Amicul familiei*, 5(1881) 28—30, 41—43; Teiul. *Amicul familiei*, 5(1881) 53—54, 62—64; Zîrna şi ciumoaica. *Amicul familiei*, 5(1881) 159—161; Scumpia. *Aurora română*, 1(1881) 21—25; Scînteuţa. *Junimea literară*, 4(1907) nr. 6—7: 124—126.

[10] Nic. Jula, op. cit., 118, cuprinzînd detalii asupra conţinutului de material.

[11] Ibidem, pentru deosebirea între ceea ce afirma autorul la acea dată şi la ceea ce a rămas de la el după moarte.

[12] Dioscoride şi Luciu Apuleius. (Botanica daco-getică). Bucureşti, 1879, 24 p.

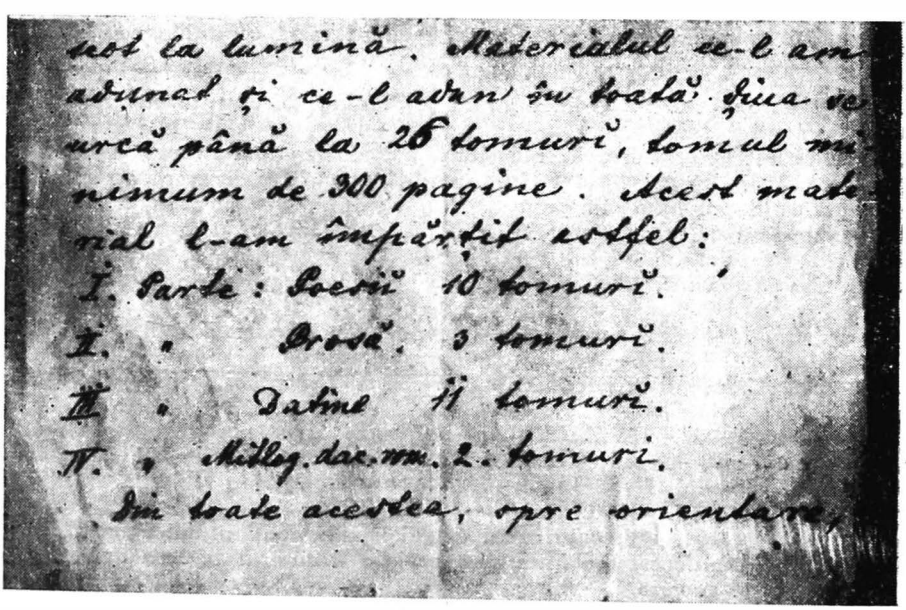
[13] Vezi: scrisoarea din 28 nov. 1878 către Ilarion Puşcariu (I. Torouţiu: op. cit., vol. VI, 86—88); scrisoarea din 3/15 nov. 1875, din 2 ian. 1881 şi cea din 27 ian./8 febr. 1884 către Iacob Negruzzi (I. Torouţiu şi Gh. Cardaş: op. cit., vol. I, 273—274, 277—278, 278—279.

https://biblioteca-digitala.ro

ţiile specifice create de regimul burghezo-moşieresc pentru munca de cercetare ştiinţifică, iar corespondenţa marelui folclorist serveşte şi ea la demascarea unei triste realităţi, căreia i s-a pus capăt abia după 23 August 1944. Fragmentul final al scrisorii este elocvent sub toate raporturile: « Din causa postporturiuĭ, care e grozav de mare, chĭar şi pentru cele maĭ micĭ cărţĭ, nu-mĭ pot procura maĭ nemică din România, căci am paţit'o de vr'o câte-va orĭ c'am plătit pe postport maĭ mult de cât costa cărţile procurate ».

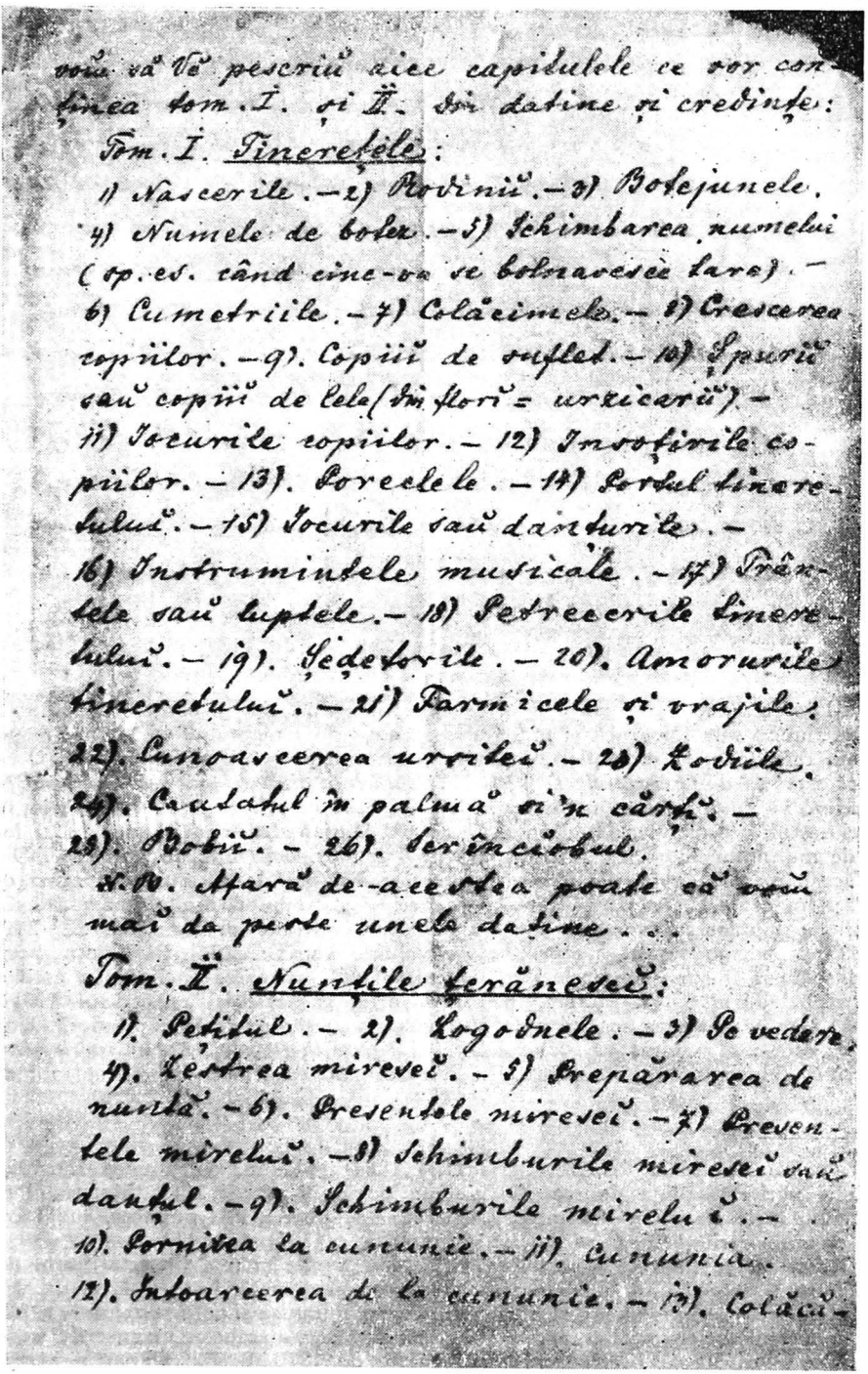
Scrisoarea din 26 apr. 1880, cu nr. doc. mss. 982 (redactată pe două pag. hîrtie albă de corespondenţă format mijlociu) deşi scrisă la 9 luni distanţă de prima, se leagă organic de cea analizată mai sus. Se pare că S. Fl. Marian n-a primit nici un fel de răspuns din partea lui B. P. Hasdeu în acest răstimp la scrisoarea anterioară. Acesta nu i-a trimis nici lucrarea cerută şi nici nu i-a comunicat preţul ei. S. Fl. Marian revine, trimiţîndu-i suma de 8 franci, urmînd ca diferenţa ce s-ar ivi între această sumă şi preţul cărţii să se lichideze ulterior: în cazul că suma s-ar dovedi mai mică, el se obligă să trimită imediat restul; în cazul cînd s-ar dovedi mai mare, acceptă să i se trimită, în limita acestui prisos, orice lucrare a lui B. P. Hasdeu. Desigur, tot spre a-l determina pe B. P. Hasdeu să-i scrie şi să-i ofere o mînă de ajutor, S. Fl. Marian pomeneşte şi în această scrisoare despre studiile la care lucra în acel moment. Sînt tot aceleaşi din scrisoarea precedentă, cu singura deosebire că adaugă şi Ornitologia. În afară de acestea, S. Fl. Marian îl roagă pe B. P. Hasdeu să-i indice o sumă de materiale bibliografice referitoare la datine şi credinţe, despre care credea că i-ar fi necesare la întocmirea lucrărilor sale. O rugăminte mai precisă se referă la propunerea unui schimb de publicaţii cu dr. Brandza căruia, contra botanicii sale premiate de Academie, S. Fl. Marian îi oferă volumele de poezii populare.

Cu aceasta am ajuns la cea de a treia scrisoare, cu nr. doc. mss. 980 (redactată pe opt pagini hîrtie albă de corespondenţă format mijlociu), prima ca dată din grupul de trei scrisori prezentate acum, dar şi prima ca importanţă (19/31 dec. 1877). Scrisoarea are ca subiect procurarea colecţiei publicaţiei lui B. P. Hasdeu *Columna lui Traian*. Cum lui S. Fl. Marian îi lipsesc, după mărturisirea sa, mijloacele materiale pentru a şi-o procura în întregime, s-ar mulţumi măcar cu cele două numere în care s-a publicat *Programa pentru adunarea obiceiurilor juridice ale poporului romîn* de B. P. Hasdeu [14]. Acesta este obiectul corespondenţei.


scot la lumină. Materialul ce-l am adunat și ce-l adun în toată. Ținta ce urcă până la 26 tomuri, tomul mi- nimum de 300 pagine. Acest mate- rial l-am împărțit astfel:
I. Parte: Poesii 10 tomuri.
II. " Prosă. 3 tomuri.
III. " Datine 11 tomuri.
IV. " Milleg. diac. mm. 2. tomuri.
Din toate acestea, opre orientare,

[14] *Columna lui Traian*, 8(1877) 408—420, 427—447.

https://biblioteca-digitala.ro



voiu să vĕ pescriiŭ aice capidulele ce vor conține tom. I. și II. și datine și credințe:

Tom. I. Tinerețele:

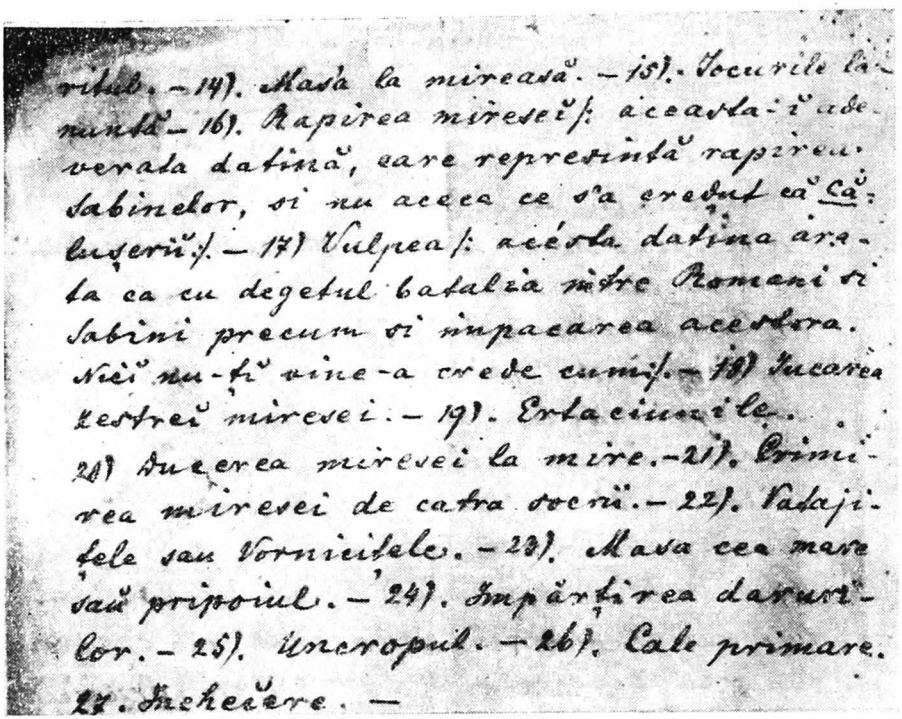
1) Nascerile. — 2) Rudeniile. — 3) Botejunele. 4) Numele de botez. — 5) Schimbarea numelui (op. es. când cine-va se bolnavesce tare). — 6) Cumetriile. — 7) Colăcimele. — 8) Crescerea copiilor. — 9). Copiii de suflet. — 10) Spuriĭ sau copiii de lele (în flori = urzicariĭ). — 11) Jocurile copiilor. — 12) Învoțirile copiilor. — 13). Poreclele. — 14) Portul tinerețului. — 15) Jocurile sau dansurile. — 16) Instrumintele muzicale. — 17) Prâxtele sau luptele. — 18) Petrecerile tinerețului. — 19). Șezătorile. — 20). Amorurile tinerețului. — 21) Parmicele și vrajile. 22). Cunoascerea urriței. — 23) Rodiile. 24). Cantatul în palmă și în cărți. — 25). Nobiĭ. — 26). Serîncĭobul.

N.B. Afară de-aceștea poate că voiu mai da peste unele datine...

Tom. II. Nunțile țerănesci:

1). Petitul. — 2). Logodnele. — 3) Pe vedere. 4). Zestrea mireseĭ. — 5) Prepărarea de nuntă. — 6). Presentele mireseĭ. — 7) Presentele mirelui. — 8) Schimburile mireseĭ sau dantul. — 9). Schimburile mirelui. — 10). Sornirea la cununie. — 11). Cununia. 12). Întoarcerea de la cununie. — 13). Colăcĭ-

https://biblioteca-digitala.ro


ritulu. – 14). Masa la mireasă. – 15). Jocurile la nuntă – 16). Rapirea mireseĭ: aceasta-i adeverata datină, care reprezintă rapirea sabinelor, şi nu aceea ce s'a crezut că: luşeriĭ. – 17) Vulpea: aceéasta datina arata ca cu degetul batalia între Romani şi Sabini precum şi împacarea acestora. Nicĭ nu-ĭ vine-a crede cumĭ. – 18) Jucarea trestreĭ mireseĭ. – 19). Ertaciunile. 20) Ducerea mireseĭ la mire. – 21). Primirea mireseĭ de catra socrŭ. – 22). Vadajiţele sau Vornicitele. – 23). Masa cea mare saŭ prisoiul. – 24). Împărţirea darurilor. – 25). Uncropul. – 26). Cale primare. 27. Încheĕere. —

Pentru a-l interesa pe B. P. Hasdeu în aceasta, S. Fl. Marian îi comunică planul de perspectivă a muncii sale folclorice şi etnografice. Este prima menţiune de acest gen pe care o cunoaştem referitoare la acest plan, de aceea o socotim deosebit de importantă. O menţiune ulterioară este cea din *Respunsulŭ D-lui B. P. Hasdeu la discursulŭ de receptiune alŭ părinteluĭ S. Fl. Marianŭ* [15]. Între ceea ce dădea în 1877 şi ceea ce afirma B. P. Hasdeu în 1882 sînt deosebiri destul de sensibile. Astfel, în 1877, S. Fl. Marian dădea un număr de 26 de tomuri, fiecare de minimum 300 de pagini, dispuse în 4 grupuri deosebite de probleme. Din prima grupă făceau parte 10 tomuri de material poetic; din cea de a doua, 3 tomuri de proză populară; din cea de a treia, 11 tomuri de datine şi credinţe; din ultima parte, 2 tomuri de mitologie populară. Răspunsul lui B. P. Hasdeu cuprinde un număr de 23—24 volume, cu o viziune mai amănunţită a repartiţiei pe volume a materialului. Pare puţin probabil ca B. P. Hasdeu să fi cunoscut acele detalii dintr-o altă scrisoare. Înclinăm a crede că le-a obţinut verbal de la S. Fl. Marian, înainte de primirea acestuia la Academie. Mai interesantă însă este compararea acestui plan cu sumarele lucrărilor tipărite ulterior. Deosebit de instructivă este confruntarea cu sumarul lucrării *Nunta la Români. Studiu istorico-etnograficŭ comparativŭ*. Bucureşti, C. Göbl, 1890 [16]. Parte din materialele ce apar în planul din 1877

[15] *Analele Academiei Romane*, Seria II, 4(1884) 161—163 (Secţiunea II). Discursuri, memorii şi notiţe. Şedinţa de recepţie a avut loc la 12 martie 1882. Materialul reprodus şi de Ovidiu Bîrlea, op. cit. Fragmentar, un astfel de plan a fost publicat, sub forma unui apel de prenumeraţiune în *Luminatoriul*, Timişoara, 6(1885) nr. 142.

[16] Ar fi foarte interesant să putem duce comparaţia şi mai departe. Ştim, de pildă, că o lucrare a sa, « Nunta ţaeraeneascae », a fost prezentată, împreună cu un volum de « Poesii populare », la un concurs al Societăţii pentru literatura şi cultura romînă, a fost aprobată de comitetul acelei societăţi, care a şi hotărît publicarea ambelor manuscrise pe « spesele soţietaeţii ». Lucrurile se petrecuseră încă înainte de 1870. S. Fl. Marian şi-a retras însă lucrările pentru a le completa, după cum rezultă din *Reportul Comitetului Soţietaeţii pentru literatura şi cultura românae*, 1870, p. 5. Pentru relaţiile lui S.Fl. Marian cu amintita socie-

https://biblioteca-digitala.ro

pentru volumul *Tinerețele*, au intrat în volumul publicat în 1892, *Nascerea la Români. Studiŭ etnograficŭ*, iar parte au rămas în manuscris [17]. Ceea ce trebuie să reținem din toate aceste confruntări este faptul deosebit de semnificativ că S. Fl. Marian încă de la începutul activității sale științifice și-a elaborat un plan de lucru uriaș pentru puterile unui singur om. Cu toate acestea, cu hărnicia și perseverența de care a dat dovadă, S. Fl. Marian a reușit să realizeze cea mai mare parte din acest plan imens. Dacă nu tot ceea ce a realizat a putut să vadă lumina tiparului nu este vina lui. Un pasaj din scrisoarea pe care am analizat-o mai sus ni-l arată hotărît să învingă toate piedicile: « ca tot omul cu voe bună și sîrguință, dar fără de bani, nu pot să-mĭ împlinesc deplin ceea ce doresc. Din cele următoare Vĕ veți incredința, că eŭ nu sunt omul acela, care a început un lucru și nu-l scoate la capĕt ».

Scrisoarea are o anume importanță și pentru că ne face cunoscută și concepția lui S. Fl. Marian referitoare la culegerea materialului folcloric. Încă în 1875, S. Fl. Marian știa că unui culegător îi este interzis să intervină în transcrierea și prezentarea materialelor culese [18]. În 1877, S. Fl. Marian cunoștea și fapte metodologice pe care nu le-au știut mulți dintre culegătorii care i-au urmat. Este vorba despre principiul culegerii folclorului ritual în procesul concret al desfășurării sale. În acest caz, cercetătorul trebuie să se sprijine pe propria sa observație directă de teren. La data cînd S. Fl. Marian scria aceste lucruri, folcloristica și etnografia românească, ca și cea din majoritatea țărilor europene, foloseau ca principală metodă de informare științifică chestionarul. A folosit-o și S. Fl. Marian în unele cazuri [19] dar faptul că paralel cu ea a folosit și metoda observației directe este desigur un merit de seamă al folcloristului. Restul scrisorii merge pe linia cunoscută. Are nevoie de material bibliografic documentar. În această scrisoare, cere un articol al lui G. Misail despre datinile și credințele poporului romîn [20]. Se plînge că s-a adresat și altora pentru a-i procura bibliografia necesară « de repețite ori », dar fără rezultat. Scrisoarea se încheie cu un apel la sprijinul lui B. P. Hasdeu.

Cele trei scrisori prezentate mai sus nu aduc decît puțină lumină în legătură cu alcătuirea operei lui S. Fl. Marian, dar față de puținul care e cunoscut în această direcție, credem că prezentarea materialului nu este nefolositoare. Socotim că este de datoria folcloriștilor de astăzi, care se bucură de condiții de muncă și viață cu totul altele decît cei din trecut, să facă dreptate unuia dintre cei mai valoroși cercetători pe care i-a avut folcloristica și etnografia noastră. O monografie despre S. Fl. Marian ar fi nu numai un act de recunoștință, ci și un act de dreptate.

---

tate, vezi: Gavril Ionescu, în *Făt-Frumos*, Suceava, 7 (1932) 176—180. Merită să semnalăm de asemenea faptul că monografia sa despre nuntă nu fusese completată nici pînă în 1888, cînd prezentînd-o la concursul pentru premiul statului I.H. Rădulescu, a fost preferată lucrarea Elenei Sevastos. Vezi: *Analele Academiei Române*, 10(1889), Secția I, 91—94.

[17] Nic. Jula: op. cit., 118.

[18] Scrisoarea către Iacob Negruzzi din 3/15 nov. 1875 unde afirmă: « Cît despre anecdotele și păcăliturile de față sincer vă mărturisesc, că n'am adaos nemică dela mine, că le-am scris mai cuvînt din cuvînt dupre cum le-am auzit, prin urmare și versurile din ele sunt originale... nici un singur cuvințel să ziceți că l-aș adaogit eu ». (I. Torouțiu și Gh. Cardaș: op. cit., vol. I, 274). Pasajul arată că lui S.Fl. Marian i se imputaseră și altă dată o sumă de intervenții în textele culese și că trimițînd acest material la *Convorbiri literare* se simțea obligat să-și facă profesiunea de credință. Materialul nu a fost însă publicat, poate tocmai din cauza autenticității sale îndoielnice.

[19] Cunoaștem două asemenea apeluri-chestionare difuzate de S.Fl. Marian prin periodicele vremii, mai ales prin cele transilvănene. Astfel, chestionarul pentru adunarea de material referitor la Ornitologie a fost publicat în *Amicul familiei*, 2(1879) 115—116; 4(1880) 226—227; *Observatoriul*, 2(1879) 158—162; 3(1880) 235—236; *Familia*, 16(1880) 313, 361; 18(1882) 230—231; *Siedietórea*, 5(1879) 57—63; *Telegraful roman*, 28(1880) 339—340. Pentru obiceiurile de paște, chestionarul s-a publicat în *Tribuna*, 3(1886), 295, 298—299; *Luminatoriul*, 7(1886) nr. 31; *Foaia diecesană*, 1(1886)8; *Foișoara*, 1(1886)84 și a fost popularizat și printre învățații unguri în *Magyar Polgar*, 20(1886) nr. 115.

[20] Datini séu moravuri nationale. *Atheneul roman*, București 1(1866) 95—104, 146—175, 235—252, 537—580.

https://biblioteca-digitala.ro

MIORIȚA TEXT LA PLUG

În nota de față, ne propunem să relevăm un interesant aspect pe care-l prezintă datina *plugului* în satele Văleni și Poiana Mărului, situate pe valea Suhăi Mari afluent de dreapta al Sucevei.

Tudor Pamfile, în lucrarea sa: *Agricultura la Romîni*[1], observa pe bună dreptate că *plugul* sau *pluguşorul* — ca datină — « înşiră epopeea muncii cîmpeneşti, începînd cu aratul, urmînd cu semănatul, seceratul, treieratul și sfîrșind cu măcinatul ». Caracterul agrar al acestei datini este întărit de toate faptele de folclor publicate și studiate pînă în prezent; el este și mai mult accentuat pe baza metodei comparate care scoate la iveală existența unor colinde cu aceleași caracteristici la numeroase alte popoare, atît vecine cît și îndepărtate de noi, cum ar fi: ucrainienii și bieloruşii, nemții, slovenii din Karintia, bulgarii, francezii, englezii, danezii etc. [2]

Teoria cea mai răspîndită și totodată cu cea mai temeinică bază de susținere, despre apariția acestei datini, este acea potrivit căreia, inițial, ea ar fi avut un pronunțat caracter magic. Pe baza studierii aspectelor oferite de *plugul* romînesc, se poate presupune că cei vechi credeau în bogăția roadelor dacă vor reproduce întocmai realitatea; de unde și existența unor condiții determinate de loc, moment și acțiune. În sensul importanței magice pentru fertilitatea solului, importanță acordată de gîndirea primitivă a agricultorilor de odinioară, vin să pledeze și fapte de curînd publicate, ca de pildă un text de pluguşor din țara Oltului, cules de I.C. Cazan și intitulat « descîntеca plugului »[3].

Despre legătura destul de puternică existentă între datina *plugului* și alte datini, la romîni, se pot face numeroase observații. Amintim doar pe aceea că asemănarea sa evidentă cu *colinda* (în privința reprezentării sale) și cu orația de nuntă (în privința tonului adoptat cu ocazia rostirii sale) nu-i reduce cu nimic puternica individualitate care provine din caracterul lui agrar. Tocmai despre o abatere de la această caracteristică, despre pierderea caracterului agrar al *pluguşorului*, vom vorbi în rîndurile care urmează.

Pe valea Suhăi Mari, mai ales în satul Văleni (sub versantul răsăritean al culmii Stînişoara), locuitorii care sînt păstori prin excelență, iar alții tăietori de lemne, lucrători la pădure, au menținut datina *cu plugul*, dar împrejurările materiale au determinat o mutație a fondului ei. Ce însemnătate, fie practică, fie magică, fie numai tradițională, putea avea pentru ei o datină agricolă, cînd petecele de pămînt arabil sînt mici și neînsemnate în tabloul general al locurilor? Așa se face că în cadrul unei practici rituale asemănătoare, la ferestrele sătenilor din Văleni, în seara dinspre Anul nou, urătorii rostesc *mioriția*, balada păstorilor, cea mai reprezentativă piesă folclorică a acestei categorii sociale. Situația care s-a creat prin introducerea *mioriței* ca *pluguşor*, poate fi explicată fie din punct de vedere practic, fie din punct de vedere magic și poate chiar și din punct de vedere tradițional.

Practic, ea corespunde condițiilor vieții materiale a regiunii; magic, ea a servit poate la invocarea belşugului turmelor (dacă acest sens i s-a mai putut atribui în perioada cînd a apărut, pe care noi o credem destul de apropiată de cea contemporană); și tradițional, prin aceea că ea este și o transpunere firească a *mioriței* din colindă în pluguşor, fapt rezultat

---

[1] Partea a III-a, « Aratul. Plugăria ». Capitolul I (1913).
[2] Piotr Caraman: Obrzed Koledowania u Slowian i u Rumunow. Cracovia, 1933.
[3] I.C. Cazan în *Sociologie Românească*, I (1936).

https://biblioteca-digitala.ro

în urma unei migrații de ardeleni — dovedită de altfel — migrație care a adus cu sine și o bună parte din stămoșii acestui sat.

După informatorul Ion Teișan care în 1950 avea 77 ani, familii din Sabasa, Borca, Mădei, Farcașa, Pîrîul Pintii și mai ales din Pipirig, « o vinit aiș ș-o discălicat »[4]. Știut este însă că la rîndul lor multe din acele familii descindeau din altele care veniseră din Ardeal unde nu este aproape nici o regiune care să nu cunoască existența *mioriței* drept colindă. Ori, după afirmațiile informatorului Toader Iacob, născut la Pipirig, locuitor al Văleniului, care în 1950 avea 42 de ani, chiar în unele din localitățile respective — la Pipirig în mod special — miorița este practicată drept text la *plug*.

Alte cîteva observații ne fac să tragem concluzia că cineva din afara celor care cultivă direct folclorul ar fi dat imboldul inițial în direcția constatată, cele notate mai sus constituind premisele care au asigurat reușita imboldului respectiv. Așa de pildă, atît la Văleni-Stînișoara cît și la Poiana Mărului, cînd formei agrare a *plugului* i se substituie o alta, dacă acest lucru nu se face prin *miorița*, se face prin una din baladele *Dragoș Vodă* sau *Constantin Brîncoveanu*. Informatorul Mihai Vasile Cîrjă din Văleni, venit din Pîrîul Cîrjii, în etate de 56 ani la 1950, ne procură atît textul urăturii *miorița* cît și pe cel al urăturii *Dragoș, Dragoș, frățioari*. Informatorii Ion Agapi și Petrea Filimon din Poiana Mărului știu a ura cîntecul lui Brîncoveanu[5].

Este oare normal să presupunem că manualele școlare și poate învățătorii sau preoții au promovat această direcție de dezvoltare a datinii cercetate? Introducerea *mioriței* ca *plug* poate ea fi privită separat de introducerea baladelor istorice respective? Dacă *miorița* se urează și la Pipirig, da; pentru că acolo, celelalte balade n-au mai devenit urături și pentru că după cîte spun informatorii, practica aceasta ar avea în satul respectiv un trecut și mai îndepărtat.

În sfîrșit, este necesar să precizăm că și în Văleni există variante, ale *plugului*, cu caracter agrar. Este vorba de o formă (variantă), întrucîtva diferențiată de cea a lui Vasile Alecsandri sau de cea a lui G. Sion, în textul căreia ne oprim în mod deosebit asupra unui termen care nouă ni se pare foarte interesant. Întîlnim pentru unealta *plug* cuvîntul *artor* care în mod neîndoielnic este de origine latină. Deținem informația că și în nordul Moldovei, în cursul unei anchete dialectale a fost descoperit termenul, cu o valoare fonetică asemănătoare. S-ar părea că nu-i vorba de isprava vreunui latinizant care să-l fi introdus. Întrebat, informatorul a dat următoarea explicație: « artoru îi tot plug, îi plugu complect »[6].

Lăsăm însă lingviștilor să tragă concluziile definitive și ne-am bucura dacă termenul ar fi autentic popular, întrucît am fi siguri că în varianta respectivă de *plug* avem în fața noastră una din cele mai vechi, poate cea mai veche orație agricolă din folclorul nostru.

Indiferent de explicația mulțumitoare sau nu, a particularităților constatate, cunoscîndu-le, noi credem că avem posibilitatea înțelegerii mai adînci a caracterului datinei urmărite. Nu este fără valoare constatarea că anumite fenomene de folclor — deși conturate precis de-a lungul unei mari perioade — sînt supuse unor puternice influențe determinate de condițiile vieții materiale, în direcția schimbării formei și sensului lor.

VASILE ADĂSCĂLIȚEI

---

[4] Ancheta este făcută de autorul articolului cu prilejul unor cercetări dialectale și folclorice întreprinse sub conducerea profesorului Gavril Istrati de la Facultatea de filologie din Iași.

[5] De remarcat că procedeul ca atare nu este original întru totul. Gh. Pavelescu în articolul « Cercetări folclorice în sudul județului Bihor » (v. *Anuarul Arhivei de Folclor*, VII) arată că acolo baladele în vremuri mai vechi se cîntau, adică « se corindau », de unde și denumirea lor de *corinzi*.

[6] Inf. Mihai Vasile Cîrjă din Văleni.

https://biblioteca-digitala.ro

PROIECT PENTRU SCHEMA DE CLASIFICARE A «BIBLIOGRAFIEI GENERALE A FOLCLORULUI ROMÎNESC»

Acum cinci ani, Institutul de folclor a luat inițiativa întocmirii unei bibliografii a folclorului romînesc începînd cu anul 1800 și ducînd-o pînă în zilele noastre. Lucrarea s-a numit « generală », deoarece trebuia să cuprindă tot materialul folcloric apărut pe teritoriul țării noastre, în periodicele, broșurile și cărțile, publicate în acest răstimp. Însușirea de « generală » primea accepția de exhaustiv. Principial, ne-am întîlnit cu cerințele exprimate de *B. N. Putilov*, la conferința unională a folcloriștilor sovietici din 1958, care, la dezbaterea problemelor de folcloristică sovietică contemporană, cerea *alcătuirea unei bibliografii complete pentru folcloristica sovietică* [1]. Preconizînd caracterul exhaustiv al lucrării, s-a urmărit crearea unui instrument practic și rapid [2] de orientare în materialele publicate de înaintașii noștri, de a aduce informația științifică a disciplinei la zi, de a pune o bază solidă viitoarelor cercetări asupra istoriei folclorului și folcloristicii noastre. Dar termenul de « generală » a fost adoptat și pentru că lucrarea nu trebuia să se limiteze numai la consemnarea metodică a materialelor de folclor, ci era menită să îmbrățișeze și domeniul artei populare aplicate și etnografiei, fiind de fapt o bibliografie a culturii populare romînești în totalitatea sa. S-a ajuns astfel la o lărgire considerabilă a conținutului lucrării, fără însă ca prin aceasta să se lărgească sfera noțiunilor de folclor și folcloristică, așa cum acești doi termeni au fost definiți de-a lungul vremurilor de cercetătorii înaintași și față de accepția lor actuală. În fixarea acestei poziții teoretice, s-a pornit de la realitatea concretă a culturii populare, unde toate faptele, atît cele etnografice cît și cele folclorice, trăiesc într-o permanentă condiționare reciprocă, neputîndu-se, de cele mai multe ori, face o delimitare strictă a domeniilor disciplinelor care se ocupă cu studierea acelor realități. Această condiționare cere ca etnograful să fie dublat de folclorist și folcloristul de etnograf, ajutîndu-se reciproc în toată activitatea lor. Era deci inevitabil ca o lucrare ca cea despre care vorbim să oglindească acest punct de vedere.

Lucrarea nu a fost lipsită de greutăți, îndoieli și contradicții, care toate își găsesc explicația, dar și-au aflat și soluția, în însuși procesul de muncă. Astfel o primă și importantă dificultate s-a ivit în ceea ce privește respectarea caracterului exhaustiv al lucrării. Marile biblioteci din București, Cluj, Sibiu și Iași, unde s-a lucrat, nu au oferit posibilitatea unei documentări integrale, întrucît colecțiile, de periodice mai ales, sînt departe de a fi complete. În acest mod, bibliografia, înainte de a oglindi situația reală a materialelor de etnografie, folclor și artă populară aplicată, publicate în țara noastră în răstimpul amintit, va reflecta situația fondului bibliotecilor la care s-a lucrat. Pe măsura completării colecțiilor acestora, se vor face ulterior și completările bibliografiei, utilizînd sistemele adecvate pentru o asemenea operație. O altă dificultate a constat în necesitatea de a găsi o modalitate unică de fișare

---

[1] B. N. Putilov: Problemele studierii istoriei folclorului rus. § 10[e].

[2] Pentru aceste aspecte ale problemei, v.: J. K. Kirpiceva: Bibliografia v pomosci naucinoi rabote. Leningrad, 1958, 19, unde se spune: *În timp ce în producție se duce lupta pentru minute și secunde, în munca științifică se pierd adesea multe ore, săptămîni și chiar luni cu căutările sterile ale literaturii necesare... De aceea, știința de a găsi repede literatura necesară reprezintă una din condițiile de bază ale productivității și calității înalte a muncii științifice.*

https://biblioteca-digitala.ro

a materialelor, cunoscînd marea diversitate de sisteme grafice întrebuinţate la noi la publicaţiile din secolul trecut. În general, urmărind să asigurăm lucrării o circulaţie cît mai întinsă, atît în ţară cît şi peste hotare (unde cunoaşterea realizărilor romîneşti este destul de redusă) [3], am adoptat soluţiile tehnice, şi numai pe cele tehnice, ale bibliografiei internaţionale de folclor şi etnografie, publicată de *Robert Wildhaber*, din însărcinarea CIAP-ului sub auspiciile UNESCO-ului. Bineînţeles, în adoptarea acestor soluţii, am ţinut cont de specificul materialului romînesc şi de necesităţile noastre de studiu, evitînd atitudinile mecanice şi tehniciste. Ultima categorie de dificultăţi îşi are originea în problemele ştiinţifice care au trebuit rezolvate şi se referă la clasificarea materialelor dobîndite în urma despuierii publicaţiilor. Problema acestei clasificări, care a făcut obiectul unor dezbateri speciale în colectivul ştiinţific al Institutului de folclor, este adusă, cu articolul de faţă, în discuţie publică, pentru ca toţi cei interesaţi în cercetarea culturii folclorice a poporului nostru să contribuie la definitivarea ei. Nu ne îndoim că metoda unor asemena dezbateri publice, care şi-au dovedit utilitatea în numeroase alte împrejurări, va da rezultatele aşteptate, fiindu-ne de un preţios ajutor în întocmirea definitivă a schemei noastre de clasificare.

Orice clasificare trebuie să ţină seama de normele logice ale unei asemenea operaţii, dar şi de natura fenomenelor ce se clasifică. Ea cere stabilirea riguroasă a raporturilor de supraordonare, coordonare şi subordonare a tuturor materialelor luate în considerare, respectiv stabilirea unei ierarhii precise a claselor, genurilor, speciilor, subspeciilor ş.a.m.d. O bună clasificare devine aşadar echivalentă cu un act de sinteză, care oglindeşte concepţia întocmitorului său. În acest sens, soluţiile ştiinţifice ale colectivului care a întocmit bibliografia nu angajează numai pe membrii acelui colectiv, ci pun în discuţie concepţia ştiinţifică despre folclor elaborată în cadrul Institutului de folclor în anii regimului de democraţie populară. Ca atare, clasificarea adaptată bibliografiei trebuie să oglindească, de la principiile generale pînă la ultimele detalii de ordonare a materialului, noua orientare teoretică şi practică a Institutului nostru. Lucrăm asupra unui material vechi de pe poziţii ştiinţifice noi, cu o optică nouă, şi acest fapt nu poate rămîne în afara structurii de bază a lucrării. Preluarea critică a moştenirii trecutului, de pe poziţiile materialismului dialectic şi istoric, este condiţia de bază a muncii colectivului [4]. În consecinţă, bibliografia generală a folclorului romînesc va avea toate caracteristicile unei bibliografii retrospective, care să prezinte materialul în mod critic, avertizînd asupra orientării ideologice a lui. Dar în acelaşi timp, lucrăm asupra unui material romînesc, în formele căruia se reflectă specificul naţional al poporului nostru, deci clasificarea trebuie să izvorască din acest specific şi să-l oglindească multilateral. Se cuvine însă, să facem unele precizări preliminare. Lucrarea va apărea într-un număr de volume care corespunde în linii mari, unor anumite epoci din evoluţia folcloristicii noastre, atît sub raportul culegerii de material, cît şi sub raportul teoretizărilor asupra acestui material. Compartimentarea lucrării pe volume presupune aşadar şi cronologizarea corespunzătoare a diverselor etape ce se pot observa în munca ştiinţifică a înaintaşilor noştri, cu privire la definirea conceptului, la delimitarea domeniului, fixarea metodelor şi interesul pentru anume fapte de cultură populară. Aceasta înseamnă că fiecare volum în parte îşi va dicta schema proprie de clasificare sau îşi va subsuma problematica specifică unei scheme generale comune pentru toate volumele care vor veni? Răspunsul la această întrebare poate fi numai unul singur: schema propusă pentru clasificarea noastră nu se referă numai la ceea ce va fi reprezentat în primul, al doilea sau al treilea volum, ci reprezintă, în momentul de faţă, sinteza încercată de Institut în organizarea logică şi naturală a întregului material. Faţă de această schemă, volumele se vor comporta divers, după cum divers este materialul pe care îl vor cuprinde şi după cum diverse sînt epocile pe care le vor oglindi. Trebuie să precizăm însă că această schemă generală de clasificare nu este un cadru rigid şi abstract, construit din motive de studiu, deci care se transformă într-un canon formal, la propriu şi la figurat, ci este consemnarea cît mai fidelă a realităţii folclorice romîneşti, prin prisma sincretismului folcloric şi a funcţiei pe care creaţia populară o îndeplineşte în viaţa spirituală a poporului.

Etnografia şi folcloristica internaţională cunosc numeroase asemenea scheme de clasificare. În ceea ce priveşte însă concepţia care a stat la baza acestora se poate constata o extrem

---

[3] În voluminoasa lucrare a lui Giuseppe Cocchiara: Storia del folklore in Europa. Torino, 1954, distinsă cu un premiu internaţional, folcloristicii romîneşti i se consacră numai opt rînduri (vezi pag. 296).

[4] Vezi pentru aceasta: Ileana Vrancea: Cu privire la unele studii despre folclorul literar. *Lupta de clasă*, Seria V, 39 (1959), 2, 103.

https://biblioteca-digitala.ro

de mare varietate. Lucrul se explică prin faptul că disciplinele sînt relativ noi şi că nu s-a ajuns încă pretutindeni la o stabilizare a problemelor ce ţin de concept, domeniu şi metodă. Deosebirile nu provin însă numai din diversa accepţie ce se acordă noţiunilor cu care se operează, ci din concepţia faţă de lume a diverşilor cercetători. Punctul nevralgic al unor asemenea concepţii este accepţia ce se acordă poporului ca făuritor al operelor de folclor. Pentru cercetătorii burghezi, poporul este sau o masă nediferenţiată sau dacă s-a acceptat ideea unei anumite diferenţieri, aceasta nu se face pe baza structurii de clasă a societăţii, ci pe baza unor criterii psihologice sau vulgar-sociologizante. De asemenea, cercetătorii idealişti privesc poporul în chip static, antiistoric, neînţelegînd că însuşi conţinutul noţiunii de popor se schimbă, după cum se schimbă însăşi structura de clasă a societăţii. Folcloristica marxistă a arătat însă că folclorul este creaţia oral-poetică a poporului muncitor, că făuritorii lui sînt clasele muncitoare, în special ţărănimea şi muncitorimea. Exprimînd speranţele, aspiraţiile şi lupta poporului, folclorul nu poate fi exponentul claselor exploatatoare [5]. Alte deosebiri esenţiale provin din modul cum este înţeles caracterul colectiv al creaţiei populare, dar din punctul de vedere ce ne interesează, respectiv al unei clasificări, diferenţa principală îşi are originea în sfera noţiunii de folclor. Pentru noi, folclorul este numai creaţia artistică a poporului, exceptînd atît arta populară aplicată cît şi aşa-zisele elemente de ştiinţă populară. Mergînd în continuare pe linia descoperirii diferenţelor principale ce se observă între diversele concepţii care au generat scheme de clasificări, trebuie să mai notăm că folcloristica idealistă nu pune accentul cuvenit pe aspectul funcţiei folclorice, iar cît priveşte aspectul sincretismului care dă folclorului caracterul său specific de artă sui generis, acesta nu este de loc reprezentat.

Pentru întocmirea schemei noastre, am pornit de la experienţa înaintată a folcloristicii romîneşti din trecut, dar am folosit şi schemele elaborate de învăţaţii şi de unele institute de cercetări de peste hotare. Am cercetat astfel schemele mai importante propuse de unii cercetători din Germania, Franţa, Italia, Statele Unite ale Americii, Elveţia, Austria şi Grecia, dar ne-am bizuit pe cele elaborate în Republica Democrată Germană, în Ungaria, Polonia şi Slovacia. De un real folos ne-a fost schema sovietică, publicată sub forma unei chei sistematice la indicele alfabetic al articolelor şi materialelor din Sovetskaia Etnografia [6], pentru anii 1946—1955. Aceste cinci scheme din urmă, afară de unele diferenţe existente la unele diviziuni şi subdiviziuni şi care oglindesc ceea ce este propriu şi specific fiecărui popor în parte, prezintă o unitate de concepţie caracteristică tuturor manifestărilor ştiinţifice care îşi au originea în învăţătura marxist-leninistă şi ca atare ne-au servit ca ghid permanent teoretic şi metodologic.

Problema unei bibliografii a folclorului romînesc s-a pus în repetate rînduri. Necesitatea unei asemenea lucrări s-a simţit cu atît mai mult cu cît în nici un alt domeniu al ştiinţei romîneşti nu s-a publicat mai mult şi mai puţin organizat ca în materie de folclor. O bună prezentare a întregului proces referitor la întocmirea unei astfel de bibliografii se găseşte într-un articol al lui *Mircea Tomescu* [7], aşa că nu mai insistăm. Acest aspect al problemei nici nu intră de altfel în preocupările studiului de faţă. Ne referim numai la problemele ce se leagă direct de elaborarea diverselor scheme de clasificări propuse de cercetătorii romîni înaintaşi. În general, folcloristica romînească nu a evoluat în mod independent, ca ştiinţă cu un domeniu precis, cu scopuri bine determinate şi cu metode proprii de investigaţie. Ea a servit, în foarte mare măsură, drept argument altor discipline ştiinţifice (filologia, lingvistica, istoria), fapt care a împiedicat-o multă vreme să-şi clarifice situaţia proprie printre ştiinţele sociale. Din această cauză şi clasificările încercate reflectă adeseori puncte de vedere exterioare naturii obiectului folcloristicii. De fapt, abia în 1900 se schiţează prima poziţie teoretică referitoare la obiectul folclorului şi la clasificarea lui, o dată cu apariţia « *Materialurilor folcloristice* » ale lui *Gr. G. Tocilescu*. Pînă atunci, munca avea un pronunţat caracter diletant, urmărindu-se nu atît studierea, cît mai ales culegerea de material. Dar însăşi culegerea obliga la sistemati-

[5] Russkoie narodnoie poeticeskoie tvorcestvo. Moscva, 1954. Cap. din introducerea redactată de P. V. Bogatîrev: Izucenie folklora v svete ucenia V. I. Lenina o dvuh kulturah. 4—5.

[6] *Sovetskaia Etnografia.* Ukazatel statei i materialov opublikovanîh v 1946—1953 gg., 1956. Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR.

[7] Bibliografia folclorului romînesc. Note critice şi îndrumări tehnice, comunicare ţinută la 3 mai 1946 în cadrul Cercului de studii folclorice şi publicată în *Cercetări Folklorice*, 1 (1947 119—129.

https://biblioteca-digitala.ro

zarea materialelor, la gruparea lor pe categorii de similitudini, aşa încît primele clasificări nu sînt altceva decît tablele de materii ale diverselor colecţii. Este de reţinut că în toată această perioadă se culegeau « poezii populare » nu « cîntece ». Criteriul muzical nu era folosit în procesul de definire a genurilor sau speciilor folclorice. Aceasta ţine în primul rînd de faptul că primii noştri culegători au fost oameni de litere. Dar este iarăşi de semnalat că mai tîrziu, cînd Academia, propunea un premiu pentru culegerea de melodii populare, nu se afirma nicăieri punctul de vedere al sincretismului folcloric, despărţindu-se foarte tranşant « ariile » de textele corespunzătoare. De asemenea problema funcţiei folclorice nu fusese încă descoperită. Acestea sînt limitele obiective în activitatea cercetătorilor şi culegătorilor romîni de la sfîrşitul veacului trecut. Din această cauză, în materialele publicate de înaintaşii noştri, nu putem deosebi « doina » de « cîntec » sau de « strigătură ». *V. Alecsandri* opunea « doinei » categoria « horelor », fără a defini cele două categorii gîndite antitetic. *J. U. Jarnik* şi *A. Birseanu* păstrează termenul « doină » ca denumire generică şi-l subdivid după conţinutul de idei şi sentimente în cinci specii (de dragoste, de dor şi jale, mustrări şi blesteme, de haiducie, de cătănie). Dar tot ei îi opun termenul de « strigătură », care ar putea fi echivalat cu « hora » lui *V. Alecsandri* [8]. *I. G. Bibicescu* împarte materialul pe care l-a cules în XI capitole, dar nu numeşte « doină » decît acele producţii transilvănene care cuprind în textul lor poetic însuşi cuvîntul « doină ». Celelalte producţii versificate şi cîntate (cap. II—V) nu au nume propriu, ci se definesc ca specii, după conţinut: de iubire, de străinătate, de cătănie, de codru. Înţelegem însă că e vorba de cîntecul popular, deosebit de « doina transilvăneană », dar şi de « strigăturile » de la cap. VI [9]. În marea culegere a lui *G. Dem. Teodorescu* [10], termenul « doină » este subordonat « cîntecului », apărînd ca o subspecie (a doua) în cadrul primei specii de cîntece de lume şi anume a cîntecelor de dor. Am arătat cele de mai sus, pentru a se vedea cu ce dificultăţi trebuie să lupte cercetătorul de azi, pentru a surprinde sensul real al formulărilor, de cele mai multe ori dubioase, ale înaintaşilor noştri. Şi ceea ce am văzut că s-a petrecut în materie de lirică populară, s-a petrecut şi cu celelalte domenii ale folclorului.

Prima încercare de clasificare a baladelor, colindelor, datinilor şi credinţelor îi aparţine lui *G. Dem. Teodorescu* [11]; a descîntecelor, farmecelor şi vrăjilor, lui *S. Fl. Marian* [12]; a basmelor lui *L. Şăineanu* [13]; a proverbelor, lui *Anton Pann*; a ghicitorilor, lui *G. Pascu* [14]. Cel care s-a luptat cel mai îndelungat cu problemele de clasificare este *G. Dem. Teodorescu* şi de aceea este necesar să-l tratăm cu mai multă solicitudine. Colecţia sa din 1885, pe cît de bogată şi variată, pe atît de eterogenă, avea nevoie de o linie conducătoare, de un sistem de coordonare, de o orînduire consecvent unitară. Respingînd, şi pe bună dreptate, de la bun început, clasificarea pe « genuri poetice », deoarece găsea prea numeroase inconsecvenţele iscate de aplicarea mecanică a schemelor esteticii culte la domeniul literaturii populare, *G. Dem. Teodorescu* deosebea două criterii de clasificare: *după anotimpŭ şi după vêrsta celor ce le cântă*. Dar fiindcă unele creaţii populare sînt încadrate unor practici fixe de peste an, iar altele pot fi executate oricînd în cuprinsul anului (uneori de loc), *G. Dem. Teodorescu* înclină către cel de al doilea sistem. În cadrul acestuia, el deosebeşte două grupe: cele care aparţin copilăriei, adolescenţei şi tinereţii (moş ajunul, colindul, steaua şi vicleimul, vasilca, pluguşorul, sorcova, oraţiile, rugăciunile, lăzărelul, paparudele şi caloianul, ghicitorile, întrebările şi problemele numerice, glumele, cîntecele de lume) şi cele care aparţin maturităţii şi bătrîneţii (descîntecele şi prognosticurile, versurile din basme, cîntecele vechi). Dacă privim cu atenţie această schemă, observăm că la baza ei stă clasica împărţire a elementelor de folclor, după ciclul anului etnografic şi după ciclul vieţii omeneşti. Dacă ar fi fost aplicată numai la producţiile folclorice cu caracter ceremonial sau ritual, nepotrivirile nu ar fi fost prea sensibile, dar aplicată, în mod confuz, la tot ce este producţie folclorică, schema lui *G. Dem. Teodorescu*

---

[8] Această clasificare va fi socotită de T. Pamfile ca cea mai « practică », după eliminarea cîtorva subspecii. Vezi: Cîntece de ţară. Buc., 1913, 8 şi va deveni o tradiţie în privinţa liricii noastre populare.

[9] Poesii populare din Transilvania. Buc., 1893, XXV—XXVI.

[10] Poesii populare române. Buc., 1885, 268—269.

[11] Poesii populare române. Buc., 1885, 408—409, reluată întocmai de Nic. Păscu-lescu: Literatură populară românească. Buc., 1910, 391—393; Ibidem, 15; Idem, Încercări critice asupra unoru credinţe, datine şi moravuri ale poporului romanu. Buc., 1874, 7.

[12] Vrăji, farmece şi desfaceri. Buc., 1893, 2—8.

[13] Basmele române. Buc., 1895, 954—961.

[14] Despre cimilituri. Studiu filologic şi folkloric. Iaşi, 1909.

https://biblioteca-digitala.ro

este de fapt un abuz. Este de reținut, ca o ciudățenie a timpului, că *G. Sion* și *B. P. Hasdeu*, raportori asupra colecției la Academie, au cuvinte elogioase față de clasificarea de mai sus (pe care o găsesc « ingenioasă ») și propun cartea pentru un ajutor bănesc [15]. Aceasta dovedește că la acea dată, orice clasificare părea bună, prin simpla ei existență. Că problemele de clasificare l-au preocupat pe *G. Dem. Teodorescu* într-un chip mai constant, ne-o dovedește și împărțirea pe care o face credințelor, datinilor și moravurilor poporului. La data cînd o propunea, se pare că nu cunoștea încă împărțirea acestora pe cicluri [16]. Interesant e că la el apar trei clase de fapte: credințe, datine și moravuri, pentru care nu dă însă nici o definiție și nici o ierarhizare. La fiecare clasă, el găsește cîte o posibilitate de selecție dihotomică: credințele sînt religioase și profane; datinile, domestice și publice; moravurile, tradiționale și « introduse ». Schema aceasta, tautologică de altfel în ceea ce privește ultimele două clase și confuză deoarece nu privește fenomenele dintr-unul și același punct de vedere, se comportă față de material ca un veritabil « pat al lui Procust », dînd naștere la unele ciudățenii ce trebuie subliniate. De ex.: înmormîntarea e considerată datină publică, în vreme ce nunta e datină domestică. Mai grav e că le întîlnim pe amîndouă și la capitolul de moravuri, fără a ști, pînă la urmă, ce sînt în realitate. Erorile fundamentale ale schemei sale rezidă în necunoașterea deosebirilor ce există între obicei, datină, ritual și ceremonial, în amestecul nedistinct între credințe și obiceiuri, în amestecul practicilor din cele două cicluri (al vieții omului și al anului etnografic).

Din toate cele de mai sus se pot desprinde cîteva observații generale: în cea de a doua jumătate a sec. al XIX-lea, nu avem nici o încercare serioasă de a cuprinde într-o viziune sintetică, întreg domeniul culturii populare românești; timidele încercări de clasificare nu țin de necesități de ordin teoretic, ci practic (sumare la colecții); nici una din aceste clasificări nu depășește stadiul unei simple încercări și simțite ca atare chiar de contemporani, nu au creat o tradiție reală în folcloristica noastră de mai tîrziu.

Prima luare de poziție teoretică față de totalitatea fenomenelor folclorice este în prefața lui *Gr. G. Tocilescu* la « *Materialurile folkloristice* » din 1900. După el, folclorul ar cuprinde o clasă formată din credințe și superstiții, o altă clasă formată din « datini și obiceiuri » și, în fine, o ultimă clasă referitoare la literatura și « arta populară ». Pe marginea acestei clasificări, sînt de făcut două observații: *a) Gr. G. Tocilescu* lărgește sfera folclorului, incluzînd în domeniul acestuia și arta populară aplicată; *b)* în concepția sa, folclorul nu este numai creația artistică (literară, muzicală și coregrafică) a poporului, ci cuprinde și așa numita știință populară. Aspectul artistic al faptelor de folclor nu a fost încă descoperit. După zece ani, apare o nouă încercare de clasificare, datorită lui Ovid Densușianu [17]. Discutînd tezele școlii germane, după care folclorul (Volkskunde) înglobează atît cultura materială cît și cea spirituală a unui popor, el găsește că anume științe, create între timp, au preluat cercetarea unor aspecte mai limitate ale culturii populare, suprapunîndu-se astfel, peste vechiul domeniu al folcloristicii. El constată: *cînd cercetările asupra particularităților fizice ale unui popor formează astăzi obiectul unui studiu special, al antropologiei, de ce le-am introduce în folklor? Tot astfel, ce rost pot avea informațiile asupra artei populare, asupra îmbrăcămintei și chiar asupra graiului cînd aceste chestiuni privesc pe etnograf și pe dialectolog? Folkloristul are uneori nevoie și de informațiuni de natura acestora, dar nu urmează de aici că el singur are să se ocupe cu adunarea lor — ca orice specialitate, folklorul trebuie să recurgă la științe auxiliare, în cazul nostru la etnografie și dialectologie, fără a se confunda însă cu ele* [18]. Constatăm aceeași restrîngere a folclorului ca și în cazul precedent, cu o nuanță în plus: este eliminată și arta populară aplicată din sfera de preocupări a folcloristicii. După părerea lui, folclorul cuprinde două categorii de producții: 1) *cele care stau în strînsă legătură cu viața practică (credințe, obiceiuri, superstiții)* și 2) *cele care ar putea fi numite de ordine ideală, pentru că se referă la sfera superioară de gîndire și simțire a omului simplu, la partea poetică a vieții lui (basme, tradiții, legende, poezii)* [19]. Nici *Ovid Densușianu*, precum bine se vede, nu descoperă încă faptul artistic ca principiu determinant pentru definiția folclorului. Dacă din acest punct de vedere, *Ovid Densușianu* nu aduce nimic nou, dovedindu-se întru totul omul vremii sale, sub alt raport, teoria lui

[15] Poesii populare române. Buc., 1885, 8.

[16] Am văzut mai sus, că în 1885, G. Dem. Teodorescu o cunoștea și încerca s-o generalizeze, în mod abuziv, la întregul domeniu al folclorului.

[17] Folklorul. Cum trebuie înțeles. București, 1910 (Extras din *Viața Nouă*).

[18] Ibidem, 8.

[19] Ibidem, 16.

https://biblioteca-digitala.ro

este o contribuţie esenţială la crearea şcolii folclorice romîneşti. El este primul învăţat care aruncă în discuţie ideea raportului mereu viu între tradiţie şi inovaţie, luînd poziţie fermă împotriva şcolii arheologizante engleze, care vedea în faptul folcloric o simplă rămăşiţă a unor epoci trecute. El pretinde ca folcloristul să cerceteze şi creaţia nouă, izvorîtă din împrejurările de fiecare zi şi această constatare a sa este o poziţie ştiinţifică înaintată, a cărei importanţă nu se poate sublinia îndeajuns judecînd-o prin prisma vremii cînd a fost exprimată [20]. Aceeaşi poziţie o are şi *Tache Papahagi*, care însă introduce în discuţie şi problema muzicii populare [21]. Acest ultim aspect a ajuns să constituie premisa majoră a cercetărilor lui *Constantin Brăiloiu*. Abia în ultimii ani s-au pus, la noi în ţară, bazele studiului ştiinţific al folclorului, considerat, în esenţa lui, ca fenomen artistic sui generis. Ceea ce trebuie reţinut din evoluţia conceptului despre folclor la romîni este faptul deosebit de semnificativ al unei permanente încercări de limitare a domeniului, pînă s-a ajuns la considerarea folclorului exclusiv ca fenomen artistic. Această delimitare a domeniului folcloristicii se oglindeşte şi în prima bibliografie sistematică de folclor pe care o datorăm lui Ion Muşlea [22]. Din studierea schemei propuse iniţial de acesta, se poate vedea că lipseşte cu totul cultura materială a poporului, bibliografia cuprinzînd pe lîngă elementele de folclor propriu-zis şi elemente de ştiinţă şi de artă populară aplicată. Faţă de poziţia lui *Tache Papahagi*, *Ion Muşlea* intervine cu o nouă lărgire a schemei, introducînd în discuţie şi folclorul coregrafic. Conştient însă că faptele de folclor nu pot fi totuşi cercetate de cît raportîndu-le la întregul culturii populare, *Ion Muşlea* afirmă încă în 1932, *că primeşte cu plăcere orice fel de sugestie referitoare la o îmbunătăţire a acestei împărţiri* [23]. Se pare că unele obiecţii s-au ridicat totuşi împotriva clasificării sale, întrucît în anii următori schema se lărgeşte acordînd un loc tot mai cuprinzător şi faptelor de etnografie. Cu toate îmbunătăţirile ce i s-au adus între timp [24], schema de mai sus nu mai corespunde scopului urmărit de Institutul de folclor prin publicarea bibliografiei generale a folclorului romînesc. Principiul după care, într-o asemenea schemă de clasificare, folclorul ar fi trebuit să aibă numai prioritate, iar din elementele de cultură materială ar fi fost consemnate numai acele fenomene *fără de care viaţa spirituală sătească nu ar fi înţeleasă*, nu ne mai satisface azi [25]. Pentru a scoate în evidenţă caracteristicile schemei pe care o propunem, trebuie să ţinem seama de o altă clasificare a domeniului culturii populare, datorită lui *Romul Vuia* [26]. *Romul Vuia* este singurul cercetător romîn care, discutînd problemele legate de clasificarea faptelor de etnografie, porneşte de la schema germană, omologînd termenul de *etnografie* cu germanul *Volkskunde*. Din aceasta rezultă că, aşa cum în *Volkskunde* se cuprind cultura materială şi cultura spirituală, ambele discipline se cuprind şi în termenul de *etnografie*. În felul acesta, folcloristica este numai o parte a etnografiei. Evoluţia istorică a conceptului nu a confirmat teza lui *Romul Vuia*, deoarece atît etnografia cît şi folcloristica au continuat să se dezvolte ca ştiinţe independente. Dacă sub acest raport lucrurile stau astfel, clasificarea întocmită de *Romul Vuia* trebuie să ne solicite întreaga atenţie, deoarece cuprinde toate faptele de cultură populară, în sensul în care trebuie să întocmim şi noi schema pentru bibliografia generală a folclorului romînesc. Clasificarea lui *Romul Vuia* cuprinde trei clase de fapte: I partea sistematică, II civilizaţia materială, III cultura spirituală. Întrucît ne interesează, nu vom discuta materialele incluse în prima şi cea de a doua categorie care cuprind o aranjare a faptelor după temeiuri consacrate în literatura de specialitate, ocupîndu-ne numai de ultima categorie unde avem de făcut unele obiecţii şi unele precizări. *Romul Vuia* împarte acest capitol în

---

[20] Ibidem, 12.

[21] Din folklorul romanic şi cel latin. Bucureşti, 1923, 9.

[22] Publicată periodic în *Anuarul Arhivei de Folklor*, Cluj, 1932–1943. Cu modificări structurale, bibliografia lui Ion Muşlea a continuat să apară în *Revista de Folclor*, 1 (1956) 345–383; 2 (1957), 4, 152–167, urmată de *Ion Taloş*, 3 (1958) 4, 196–211 şi de Dan Bugeanu şi Adrian Fochi, 4 (1959) 3–4, 129–229. Nu credem utilă discutarea schemei lui A. Gorovei din Noţiuni de folclor. Bucureşti, 1932, 51–57, întrucît reflectă întrutotul schema franceză a lui Paul Sébillot şi este reluarea celeia din *Şezătoarea*.

[23] *Anuarul Arhivei de Folklor*, 1 (1932) 241.

[24] Ultimele modificări i s-au adus o dată cu publicarea în *Revista de Folclor*, ţinîndu-se cont, mai ales, de observaţiile lui Mircea Tomescu, op. cit., 126–127. O obiecţie privitoare la orientarea ideologică i s-a adus de către Ileana Vrancea, în *Lupta de clasă*, Seria V, 39 (1959) 2, 103.

[25] Mircea Tomescu, op. cit., 126–127.

[26] Op. cit., 44–45.

https://biblioteca-digitala.ro

şapte grupe de fenomene a căror distribuţie nu ni se pare potrivită. Credinţele şi superstiţiile nu pot fi deosebite tranşant de obiceiuri, ceremonii, rituri şi de aşa-zisele cunoştinţe ale poporului. Jucăriile, jocurile de copii şi jocurile de adulţi nu pot figura într-o clasă separată, deoarece ele se leagă de viaţa omului şi nu pot fi cercetate cu folos decît în cadrul acestui ciclu. De asemenea muzica populară şi dansul popular nu pot fi trecute în capitolul general de artă populară (la un loc cu arta populară aplicată), despărţite de aşa-zisa literatură populară, ca şi cînd aceasta din urmă nu ar fi şi ea o artă. Aceleaşi observaţii trebuie să le facem şi în ceea ce priveşte genurile folclorice grupate în capitolul de literatură populară. Bocetele şi colindele nu pot fi cercetate numai din punct de vedere artistic, ele trebuie cercetate, primele o dată cu ceremonialul de înmormîntare, ultimele o dată cu toate obiceiurile de iarnă. Baladele nu au comun cu basmele şi legendele decît subiectul epic, modul lor de existenţă este condiţionat de melodie — fără de care nici nu pot fi gîndite — fiind deci mai aproape de doine şi cîntece decît de oricare alt gen folcloric. Snoavele îşi au locul lîngă celelalte producţii ale prozei populare, neputînd sta alături de ghicitori şi de frînturi de limbă.

Cu acestea, putem trece la discutarea principiilor schemei noastre. Cu toate că bibliografia este întocmită de Institutul de folclor, cu intenţia manifestă de a servi în primul rînd disciplinei ştiinţifice a folcloristicii, nu s-a neglijat şi aspectul etnografic şi cel al artei populare, toate trei fiind reprezentate în schema de clasificare. Aceasta nu înseamnă că acordăm conceptului de folcloristică un înţeles mai larg decît cel menţionat mai sus. În organizarea materialului în schemă s-a ţinut cont de orînduirea firească a faptelor de clasificat, astfel încît prima grupare cuprinde elementele de etnografie, cea de a doua pe cele de artă populară aplicată şi cea de a treia, abia, elementele de folclor. Raportul dintre cele trei discipline nu este gîndit ca un raport de subordonare sau de supraordonare, în sensul aşa-ziselor « ştiinţe anexe » ci ca un raport de coordonare şi reciprocitate. În acest fel se asigură o viziune globală şi organizată a întregii culturi populare româneşti.

În orînduirea materialului, ne-am bizuit pe principiul funcţiei îndeplinite de creaţia populară, după care fenomenul de creaţie populară trebuie gîndit ca avînd o anumită semnificaţie şi un rost bine precizat în viaţa de toate zilele a poporului. Aprecierile de ordin estetico-literar, luate în chip exclusiv, nu pot lumina singure căile de creaţie a poporului şi modurile specifice ale acestei creaţii. Dacă în creaţia aşa-zisă « cultă » nu poate exista artă pentru artă, cu atît mai puţin în folclor unde nu există gratuitate. De aceea respingem teoria mecanicistă a existenţei unor anume genuri folclorice independente de prilejurile specifice în care trăiesc [27]. Astfel, nu există bocet sau cîntec de înmormîntare care să poată fi explicat în afara obiceiurilor specifice de înmormîntare; nu există oraţie de nuntă, colăcărie sau iertăciune, care să se justifice în afara ceremonialului de nuntă; nu există, de asemenea, producţii ceremoniale din ciclul anului etnografic (colindul, turca, brezaia, vicleiul, malanca, paparuda, scaloianul etc.) care să se poată înţelege în afara ceremonialelor corespunzătoare. Fenomenul, numit cu un termen impropriu teatru popular, deoarece nu este numai spectacol, ci face parte în acelaşi timp şi dintr-un complex de obiceiuri [28], nu apare în schema noastră de clasificare sub forma unui fenomen independent. El ţine de obiceiurile complexe ale sărbătorilor de iarnă sau ale altor sărbători de peste an şi va fi integrat acelora. Desigur, variatele sale exprimări artistice se plasează divers pe scara funcţională dintre rit şi spectacol propriu-zis, nu e însă mai puţin adevărat că ceea ce prevalează în toate cazurile este relaţia strînsă dintre cele două extreme, fenomenul trebuind să fie denumit rit-spectacol şi cercetat ca atare. Chiar în cazul teatrului popular haiducesc, legătura cu prilejul ritual este încă destul de sensibilă. Jocurile de copii, jucăriile şi jocurile distractive ale adulţilor nu pot fi cercetate independent, ci în relaţie cu diversele etape ale vieţii omului. În felul acesta, la întocmirea schemei noastre, am ţinut seama de locul pe care fenomenele folclorice îl ocupă în mentalitatea poporului şi de semnificaţia specifică pe care le-o acordă acestora omul de la ţară.

Paralel cu acest principiu şi în strînsă legătură cu el, am aplicat în clasificarea noastră şi principiul sincretismului folcloric [29]. Spre deosebire de poezia aşa-zisă « cultă », care s-a emancipat de mult de sub tutela muzicii, poezia populară trăieşte într-o simbioză perfectă

---

[27] Mihai Pop: Problemele şi perspectivele folcloristicii noastre. *Revista de Folclor*, 1 (1956) 22.

[28] Vezi pentru acest fel de a interpreta lucrurile: E. Pomeranţeva: Carte despre folclorul agricol rus. *Voprosi literaturi*, 1959, 2, 227 — 229, recenzie la lucrarea cu acelaşi titlu a lui V. I. Cicerov.

[29] Mihai Pop, op. cit., 18 19.

https://biblioteca-digitala.ro

cu melodia şi nu poate fi gîndită independent de ea. Excepţie face muzica instrumentală. Condiţionarea acestor două elemente este atît de adîncă (fiind congenitală), încît luminează însuşi procesul veşnic viu al creaţiei artistice populare. În afară de oraţiile de nuntă şi alte cîteva genuri folclorice ca ghicitorile de exemplu, nu există vers popular care să nu fie cîntat sau însoţit de formule ritmice, a căror scandare trădează influenţa melodiei. Aceeaşi relaţie există între muzică şi dans, chiar cînd avem unele aritmii caracteristice. Toate strigăturile adaugă la muzică şi dans şi versul, asistînd astfel la o triplă îmbinare de elemente sincretice. Aşa-zisul teatru popular adaugă la acestea mimica şi gestica, aşa încît este imposibil a despărţi numai pe criterii de structură ori din motive formale, un element de toate celelalte cu care trăieşte împreună şi care îl condiţionează. *Studierea unilaterală a folclorului de către lingvişti, muzicologi, coregrafi, etnografi, trebuie considerată ca un fapt anormal, care în mod principial contrazice natura obiectului ce se află în studiu* [30]. Iată de ce în clasificarea noastră vom avea un capitol numit *folclor versificat şi cîntat* sau de ce îndată după această grupă, vom clasa muzica populară instrumentală şi instrumentele muzicale ale poporului şi în urma acesteia vom aşeza materialele de coregrafie populară.

O problemă esenţială în ceea ce priveşte întocmirea schemei o constituie adîncimea pînă la care putem duce procesul de clasificare. Aceasta ţine, în fond, de doi factori: *a)* condiţiile ştiinţifice în care a fost prezentat materialul de către înaintaşii noştri şi *b)* cunoştinţele noastre actuale despre genurile şi speciile folclorice. Cu privire la primul factor, avem de făcut următoarele precizări: materialele culese şi interpretate de înaintaşi sînt prezentate într-un mod, care dacă satisfăcea necesităţile de atunci ale folcloristicii, nu ne mai satisface azi, atît din cauza orientării ideologice a cercetătorilor, cît şi din cauza metodei incomplete folosite de ei. Acestea constituie o limită însemnată a muncii de culegere efectuată de înaintaşi. Sînt, de pildă, rare cazurile cînd textele poetice au fost însoţite de melodia corespunzătoare. Ori, acest fapt îngreuiază posibilitatea de clasare a unui material, deoarece este ştiut că în definirea genurilor folclorice şi melodia îşi are de spus cuvîntul. Aşa este cazul doinei, pentru care nu se poate da o definiţie din punct de vedere literar, întrucît nu există aproape nici o deosebire între textele poetice ale cîntecului şi ale doinei. Or, în cazul de faţă, melodia este cea care, aproape fără greş, determină apartenenţa unei piese la un gen sau la altul. Lipsa melodiei ne împiedică să facem distincţia între cîntec şi între doină şi ne obligă să le trecem într-o singură categorie. Acelaşi lucru se petrece şi cu strigăturile pe care nu le putem deosebi de cîntece, lipsindu-ne indiciile informative necesare. Lipsa, în cele mai multe cazuri, a informaţiilor de culegere (data, localitatea, informatorul, starea sa socială etc.) ridică de asemenea probleme ce au cerut rezolvări speciale. Cît priveşte cel de-al doilea factor (cunoştinţele noastre actuale despre genurile şi speciile folclorice), avem de făcut următoarele observaţii: genurile folclorice sînt categorii istorice. *Diferitele genuri se nasc în diversele epoci din istoria folcloruluiī trec printr-o perioadă de înflorire şi pot dispare. Componenţa de gen a folclorului se schimbă de la o epocă la alta. Apariţia unor genuri şi dispariţia altora este un proces obiectiv, care nu poate fi considerat progresul sau regresul creaţiei populare în ansamblul ei* [31]. După ceea ce vedem astăzi nu putem judeca ceea ce a fost acum 150 de ani. În urmă cu numai 50 de ani, în Maramureş, trăia puternic « horea lungă » (doina), astăzi, toate textele poetice din acea regiune se cîntă pe melodii de cîntec. Procesul de evoluţie a afectat întreg domeniul folclorului şi este deosebit de dificil a se face delimitări precise între diversele genuri şi diversele specii. Teoria literară a genurilor poetice nu poate să ne servească drept criteriu de clasificare folclorică. O simţise, aşa cum am arătat într-alt context, încă *G. Dem. Teodorescu*, la sfîrşitul secolului trecut. Din această cauză, pînă cînd nu se va face — şi aceasta cere un timp îndelungat — o definire istorică a genurilor folclorice şi o cercetare monografică locală a evoluţiei acestora, nu este posibilă, pentru o lucrare bibliografică o mergere în adîncime. Trebuie să ne mulţumim cu indicarea unor categorii mari de fapte, pe care specialiştii să le adîncească, pe măsura desfăşurării planificate a muncii lor.

[30] V. E. Gusev: Probleme de teorie a folclorului. Referat la Consfătuirea unională a folcloriştilor sovietici din 1958, § 3 şi B. N. Putilov: Problemele studierii istoriei folclorului rus. § 5, referat la aceeaşi consfătuire.

[31] Ibidem, § 6.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă cînd nu va fi întocmit indicele tematic al basmului romînesc stabilindu-se speciile, subspeciile, motivele etc., nu putem depăşi categoria de gen. Acelaşi lucru este valabil pentru întreaga producţie folclorică. Marea colecţie a folclorului Republicii Populare Romîne, în curs de elaborare, are sarcina şi de a adînci cunoaşterea concretă a vieţii diverselor genuri şi specii. Bibliografia trebuie să îndeplinească numai o funcţie informativă: să depisteze materialul şi publicaţiile în care se află şi să-l descrie sub raportul valorii sale ideologice şi documentare.

Clasificarea elaborată de noi cuprinde şapte clase mari de fapte: o parte sistematică, referitoare la instrumentele de lucru realizate de înaintaşi, la teoriile, principiile şi metodele elaborate în trecut, precum şi la activitatea bio-bibliografică a diverşilor cercetători. Partea a doua se referă la producţia de bunuri materiale şi la cultura materială a poporului. Elementele de demografie, antropologie şi psihologie populară formează obiectul celei de a treia părţi. În partea a patra vor fi grupate elementele de artă populară aplicată. Partea a cincea, cea mai întinsă din întreaga schemă, se referă la viaţa socială şi la cultura spirituală a poporului nostru. În cadrul ei deosebim două grupe de fapte: aşa zisul folclor al obiceiurilor şi folclorul propriu-zis, nelegat de obiceiuri. În cadrul primei grupe, nu am făcut un capitol special pentru aşa-numita ştiinţă populară, întrucît bazele acestei ştiinţe sînt de căutat în aceeaşi falsă reprezentare despre lume care a generat anume credinţe şi superstiţii, le-a concretizat în anume rituri şi ceremonialuri şi, pe unele din ele, le-a realizat şi artistic. Am grupat însă aceste elemente de ştiinţă populară în aşa fel ca să cuprindă în mod sistematic întregul univers moral al poporului: fiinţe supranaturale, cerul, fauna, flora; viaţa omului în cadrul familiei şi în cadrul societăţii. În cadrul anului etnografic, am aşezat materialele de aşa manieră încît să evităm formalismul clasificării în patru cicluri în raport cu cele patru anotimpuri. Aşa cum a arătat învăţatul sovietic *V. I. Cicerov*, această împărţire se impunea de la sine, însă nu dezvăluie scopul practicilor rituale şi legătura cu procesele de muncă. Am păstrat ordinea calendaristică, subliniind în acest mod legătura cu viaţa naturii şi cu activitatea de muncă a omului [32]. În cadrul ciclului vieţii omului, am distribuit materialele urmărind îndeaproape înseşi perioadele vieţii sale. În toate aceste cazuri, o dată cu credinţele, obiceiurile şi superstiţiile respective, se încadrează şi unele producţii literare, muzicale, coregrafice, în diversele lor forme funcţionale şi sincretice. Din compartimentarea interioară va rezulta modul cum se înfăţişează materialul fişat, respectiv vom avea subcategorii cuprinzînd numai descrieri de obiceiuri, altele numai texte rituale, altele şi descrieri şi texte, altele în fine adăugînd la acestea şi melodia corespunzătoare. În felul acesta, credem că vom aşeza la locul potrivit şi vom sublinia valoarea documentară a tuturor materialelor ce intră în bibliografie. Pentru cercetătorul de azi e indispensabil să ştie dacă un anumit colind este sau nu însoţit de melodie şi dacă acest fapt se încadrează într-o descriere amplă şi conştiincioasă a obiceiului. Pe de altă parte, acest mod de a vedea lucrurile face mai evidente anume concepţii de lucru care au dominat în anumite epoci ale folcloristicii noastre, permiţînd o apreciere istorică mai complexă a evoluţiei disciplinei. În cadrul grupei mari a folclorului propriu-zis, alături de creaţia poetică ţărănească, acordăm un loc tot mai important creaţiei muncitoreşti, cîntecelor revoluţionare ale poporului muncitor şi cîntecelor noi, pentru care am constituit subgrupe speciale. Partea a şasea a schemei noastre cuprinde acţiunile de valorificare a etnografiei, artei populare aplicate şi folclorului în cadrul muzeelor, expoziţiilor, diverselor societăţi; prin congrese, consfătuiri sau sesiuni; în cadrul formaţiilor artistice de amatori; în cadrul activităţii didactice etc. Pentru a arăta pînă unde se întinde interesul etnografic şi folcloric al înaintaşilor noştri, într-o ultimă parte, a şaptea, am grupat materialele referitoare la alte popoare. Ţinînd seama de caracterul acestor materiale, am preferat să le aşezăm pe unităţi geografice.

Schema, astfel întocmită, o supunem discuţiei publice, în speranţa că prin contribuţia tuturor celor interesaţi în studierea culturii noastre populare, i s-ar putea aduce îmbunătăţiri şi completări. Nu o considerăm mai mult decît un simplu proiect, care numai după o largă dezbatere teoretică şi metodologică, va putea deveni instrumentul ştiinţific de care are atîta nevoie folcloristica noastră.

[32] E. Pomeranţeva, op. cit., 227.

https://biblioteca-digitala.ro

I. GENERALITĂŢI

A. *Bibliografie*
B. *Teorie, principii, metodă*
C. *Istorie etnografică şi folclorică*
1. Chestionare, apeluri
2. Folclorişti

II. ETNOGRAFIE

A. *Structuri şi relaţii sociale, etnogeneză*
B. *Aşezări, locuinţe, gospodărie, dependinţe, mobilier; monumente*
C. *Ocupaţii (agricultură, păstorit, silvicultură, horticultură, apicultură, viticultură, pescuit, vînat, minerit)*
D. *Meşteşuguri (rotărie, dogărie, fierărie, cojocărie, blănărie, tăbăcărie etc.)*
E. *Comerţ, căi de comunicaţie, transporturi, emigrări*
F. *Tîrguri şi bilciuri*
G. *Calendare, măsuri populare (de timp, spaţiu, greutăţi, valori)*
H. *Hrană şi sănătate*

III. DEMOGRAFIE, ANTROPOLOGIE, PSIHOLOGIE POPULARĂ

IV. ARTA POPULARĂ APLICATĂ

1. Textile, port, podoabe
2. Imagerie populară
3. Ceramică
4. Sculptură (în lemn, piatră, os etc.)
5. Arhitectură populară

V. FOLCLOR

A. *Folclorul obiceiurilor*

1. Demonologie, mitologie, folclor religios
2. Meteorologie populară
3. Ciclul anului etnografic: grupare cronologică după procesul muncii
4. Ciclul vieţii omului:
   a) naştere, botez, copilărie, educaţie, jocuri copilăreşti, iniţiere
   b) logodnă, nuntă, ceremonii post-nupţiale, jocuri de adulţi
   c) terapeutică populară (magică şi empirică)
   d) acte magice (vise, ghicit, superstiţii)
   e) moarte, înmormîntare, eshatologie
5. Obiceiuri sociale şi juridice

B. *Folclorul propriu-zis*

1. Paremiologie şi vorbire populară
   a) Proverbe şi zicători
   b) expresii, porecle, nume
   c) ghicitori
2. Proză populară
   a) basme
   b) snoave
   c) legende, tradiţii, povestiri
3. Folclor versificat şi cîntat
   a) balade
   b) doine, cîntece, strigături
4. Muzică instrumentală şi instrumente muzicale populare
5. Coregrafie populară

https://biblioteca-digitala.ro

VI. ACŢIUNI DE VALORIFICARE A ETNOGRAFIEI, ARTEI POPULARE APLICATE ŞI A FOLCLORULUI

A. *Muzee, expoziţii*
B. *Societăţi, congrese*
C. *Coruri, tarafuri, orchestre populare, echipe de dansuri*
D. *Concursuri, premii*
E. *Dări de seamă, programe de publicaţii, conferinţe*
F. *Preocupări didactice*
G. *Cărţi populare*

VII. FOLCLOR STRĂIN

ADRIAN FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ACTIVITATEA FOLCLORISTICII NOASTRE

Folclorul în tratatul de istorie a literaturii romîne

Institutul de Istorie literară şi folclor al Academiei Republicii Populare Romîne a luat iniţiativa redactării unui tratat ştiinţific de istorie a literaturii romîne de la cele mai vechi începuturi şi pînă în zilele noastre. Acest tratat îşi propune să prezinte în lumina concepţiei materialist-istorice, întreaga dezvoltare a creaţiei literare în toate perioadele istoriei poporului romîn şi sub toate aspectele atît de variate în care această creaţie s-a manifestat.

În cuprinsul primului volum al acestui tratat, un loc important a fost rezervat folclorului, considerat sub îndoitul său aspect: de reflectare polivalentă a realităţii istorice romîneşti şi de izvor de inspiraţie pentru literatura cultă.

În cadrul colectivului general de redacţie, condus de academicianul G. Călinescu, a fost alcătuit un colectiv de specialişti în problemele folclorului şi ale literaturii vechi romîneşti, sub conducerea academicianului Al. Rosetti. Antrenînd specialişti ai Institutelor Academici şi Institutului de folclor, acest colectiv a întocmit o tematică specială atît cu scopul de a acorda tuturor aspectelor creaţiei populare locul cuvenit în acest tratat, cît şi de a stabili în ansamblu legătura dialectică dintre fazele dezvoltării social-economice ale poporului romîn şi reflectarea lor în creaţia populară.

Această tematică, pe care o prezentăm în anexă, îşi propune înainte de toate în capitolul său introductiv, să stabilească unele principii metodologice, reflectînd pe de o parte concepţia ştiinţifică marxist-leninistă în lumina căreia urmează să fie tratată literatura populară, cît şi încadrarea fenomenelor folclorice în diferite perioade istorice. Dacă stabilirea acestor principii izvorăşte logic din interpretarea materialist-dialectică a faptelor folclorice, periodizarea diferitelor genuri folclorice, problemă în curs de dezbatere şi numai parţial rezolvată, întîmpină serioase dificultăţi.

Literatura populară va fi prezentată în următoarele mari capitole: I — Folclor; II — Folclorul obiceiurilor cu cele două importante capitole ale sale, obiceiuri de peste an şi obiceiuri în legătură cu momente mai importante din viaţa omului; III — Teatrul popular; IV — Proza populară; V — Cîntecul epic; VI — Lirica populară; VII — Ghicitori şi proverbe; VIII — Folclorul în mişcarea de amatori; IX — Arta literară în folclor.

Folclorul obiceiurilor cuprinde o gamă, deosebit de bogată, de manifestări ale conştiinţei sociale în care se acumulează de-a lungul generaţiilor experienţe ale societăţii romîneşti în continuă evoluţie. Ele constituie manifestarea cea mai directă a legăturii dintre om şi societate, după cum ele reflectă în chip pregnant felul în care omul s-a adaptat condiţiilor specifice de viaţă din ţara noastră. Apărute ca o expresie a dezvoltării istorice a poporului nostru şi purtînd uneori o moştenire culturală milenară, obiceiurile poporului romîn figurează pentru prima dată într-un tratat ştiinţific de istorie a literaturii romîne într-o legătură dialectică cu celelalte genuri.

Cîntecul popular epic, în care creaţia populară a dat opere de o mare valoare, este prezentat în totalitatea sa în legătură strînsă cu realitatea social-economică şi politică din care a izvorît, pe care o reflectă şi în care a jucat un rol deosebit de activ. Cîntecele de luptă împotriva cotropitorilor, cîntecele haiduceşti, cîntecele răscoalelor ţărăneşti îşi vor găsi în acest tratat nu numai aprecierea literară pe care o merită cu prisosinţă dar şi explicaţia istorică a apariţiei lor.

Apreciată în tratatele mai vechi de literatură în chip exclusiv al valorii estetice, lirica populară este tratată în acest prim volum atît sub aspectul dezvoltării sale istorice, cît şi sub acela al valorii estetice deosebite.

https://biblioteca-digitala.ro

Proza populară manifestată în basmele atît de bogate sub toate aspectele, legendele, snoavele și poveștile își va găsi de asemenea locul său în istoria literaturii romîne, nu numai fiindcă conținutul lor literar le acordă un loc special în prețuirea noastră, dar și fiindcă ele completează într-o formă interesantă, viziunea populară asupra lumii și societății.

Ghicitorile, proverbele și zicătorile pe de altă parte aduc o notă specifică de etică socială care-și găsește izvorul în aceeași experiență de viață a poporului nostru.

Considerată atît din punctul de vedere al originei sale istorice, cît și din acela al rolului activ pe care l-a jucat în decursul vremurilor, literatura populară este o creație a poporului nostru și ea trebuie prețuită, interpretată și valorificată mai ales din acest punct de vedere. De aceea ea își găsește în chip necesar locul în primul volum al istoriei literaturii romîne. Fără a nega legăturile folclorului nostru cu folclorul popoarelor vecine, legături care au mers uneori pînă la împrumuturi reciproce, tratatul de istorie a literaturii romîne se va feri să cadă în greșeala comisă de unii cercetători din trecut pentru care circulația unor teme populare ca și unele forme asemănătoare, întîreau în chip excesiv fie în prețuirea, fie în explicația genezei ei. În locul unei asemenea explicații, ruptă de realitatea istorică care a generat-o, tratatul de istorie a literaturii romîne, va lega literatura populară de trecutul de luptă și de suferință al poporului romîn, subliniindu-i totodată valoarea sa poetică.

Astfel conceput, tratatul de istorie a literaturii romîne va asigura literaturii populare locul pe care îl merită și interpretarea științifică pe care o poate căpăta numai în lumina concepției marxist-leniniste.

I. FOLCLOR

Locul literaturii populare în istoria literaturii noastre, caracterul ei specific și felul propriu în care oglindește istoria dezvoltării sociale și economice, treptele diferite ale dezvoltării conștiinței sociale. Caracterul unitar al literaturii populare și stilurile regionale ca formă a evoluției istorice deosebite. Problemele prezentării istorice ale folclorului, etapele principale ale dezvoltării, diferitele genuri.

II. FOLCLORUL OBICEIURILOR

a) Obiceiurile de peste an: ciclul anului nou, colindele, cîntecele de zori, urările cu sorcova, plugușorul, vasilca, turca, cîntece de stea, colindele religioase; obiceiurile în legătură cu lăsata secului; Sîn Giorzul; Plugarul; Scaloianul; Paparudele; Drăgaica; Călușul; cîntecele de secerat.

b) Obiceiurile în legătură cu momentele mai importante din viața omului: urări și cîntece în legătură cu nașterea; obiceiurile de nuntă; cîntecele ceremoniale de înmormîntare, bocetele, jocurile de priveghi.

c) Descîntecele.

III TEATRUL POPULAR

a) Elemente de teatru popular în jocurile cu măști de anul nou, de priveghi etc.; b) cucii; c) teatrul de păpuși; d) teatrul cu tematică religioasă; e) teatrul cu tematică laică, socială, teatrul cu tematică haiducească etc.

IV PROZA POPULARA

a) Basmele despre animale; b) basmele fantastice; c) legendele; d) snoavele; e) povestirile.

V. CINTECUL EPIC

a) Epica eroică veche; b) cîntecele de luptă împotriva cotropitorilor; c) epica haiducească și cîntecele răscoalelor țărănești; d) cîntecul istoric; e) balada cu caracter nuvelistic, cîntecul epic contemporan; f) Miorița; g) Meșterul Manole.

https://biblioteca-digitala.ro

VI. LIRICA POPULARĂ

a) cîntecul şi jocul copiilor; b) cîntecul de leagăn; c) doina; d) cîntecul propriu-zis; e) cîntecul lăutăresc; f) cîntecul de joc şi strigătura; g) cîntecul muncitoresc de luptă; h) cîntecul nou.

VII. GHICITORI ŞI PROVERBE

a) Ghicitori; b) proverbe şi zicători.

VIII. FOLCLORUL IN MIŞCAREA ARTISTICĂ DE AMATORI.

IX. ARTA LITERARĂ ÎN FOLCLOR.

Materiale sovietice în dezbaterea colectivului ştiinţific al Institutului

Încă de la înfiinţarea sa Institutul de folclor din Bucureşti a acordat o atenţie deosebită studierii şi însuşirii experienţei folcloristicii sovietice, ceea ce a contribuit într-o însemnată măsură la formarea unei concepţii noi despre creaţia populară.

Printre materialele publicate recent în Uniunea Sovietică, articolul « Probleme de studiere a creaţiei populare poetice » (apărut în Izvestia Akademii Nauk S.S.S.R., seria literatură şi limbă, vol. XVIII, fascicol 6) prezintă un interes excepţional pentru folcloristica marxistă din ţara noastră prin aceea că abordează problemele cele mai importante ale folcloristicii contemporane, ce depăşesc cadrul restrîns al unui singur domeniu, cel poetic, constituind un preţios memento al sarcinilor ce trebuie rezolvate atît pe plan teoretic cît şi practic.

Alcătuit de un grup de savanţi de frunte: V. M. Jirmunski, P. G. Bogatîrev ,V. I. Propp, M. I. Bogdanova, V. E. Gusev, E. M. Meletinski, E. M. Putilov, K. S. Dantelov (sub conducerea lui I. A. Orbeli) articolul sintetizează o seamă de probleme care au constituit în ultimul timp obiectul unor studii şi articole publicate sau comunicate de către cei mai mulţi dintre colaboratori care au lucrat la redactarea materialului. Cele 8 capitole, în care este împărţit articolul, cuprind în esenţă cele mai diverse aspecte ale studiului creaţiei populare şi accentuează asupra unor chestiuni teoretice ce privesc laturile principiale ale metodei şi concepţiei despre folclor. Capitolele sînt împărţite astfel: 1) stadiul actual al studierii; 2) specificul folclorului; 3) studierea istorică a folclorului; 4) studierea eposului popular din U.R.S.S; 5) studierea stării actuale a creaţiei popular poetice; 6) interdependenţa folclorului diferitelor popoare; 7) influenţa reciprocă dintre folclor şi literatură; 8) studierea istoriei folcloristicii.

Pentru legarea cît mai eficientă a discuţiilor de munca şi lucrările aflate pe şantierul ştiinţific al Institutului de folclor, consiliul de conducere a hotărît organizarea unei dezbateri temeinic şi îndelung pregătită.

Dezbaterea a fost plină de învăţăminte preţioase. S-a pus accentul atît pe sarcinile metodologice ce se desprind din articol, cît mai ales pe unele chestiuni principale a căror consecinţă trebuie să ducă la adîncirea studiului creaţiei noastre populare de pe poziţiile marxist-leniniste.

Au fost relevate ca foarte importante precizările în legătură cu scopul studierii problemelor de folclor care « trebuie să dezvăluie esenţa, specificul şi legile de dezvoltare ale poeziei populare, să determine locul ei printre alte forme ale creaţiei artistice a maselor populare şi printre alte forme ale artei, să dezvăluie procesul interacţiunii folclorului cu literatura ». Totodată, discutarea acestor probleme are importanţă « nu numai pentru înţelegerea folclorului însuşi, ci trebuie să influenţeze dezvoltarea gîndirii teoretice în domeniul ştiinţei literaturii şi dezvoltarea esteticii marxiste ». « Aceste discuţii vor contribui la educarea dragostei pentru arta populară şi de asemenea vor ajuta celor ce muncesc în instituţiile culturale şi în casele de creaţie populară la rezolvarea sarcinilor cotidiene pentru găsirea şi educarea talentelor din popor, pentru dezvoltarea activităţii artistice de amatori ».

S-au trecut apoi în revistă problemele de bază ridicate de articol în legătură cu specificul folclorului, accentuîndu-se asupra « însuşirilor specifice folclorului ca formă a conştiinţei

https://biblioteca-digitala.ro

sociale de-a lungul existenței sale istorice și care apar pe anumite stadii ale dezvoltării lui « pornind de la considerentul că poporul este o noțiune istorică, că structura de clasă și socială a poporului și relațiile dintre clasele și grupele sociale ale poporului sînt schimbătoare din punct de vedere istoric ». Aceasta pune cu o deosebită acuitate lichidarea și în folcloristica noastră « a simplismului și a lipsei de istorism în determinarea esenței sociale a naturii de clasă a poporului, studierea creației colective a unor clase și grupe sociale aparte care alcătuiesc poporul ca părți constitutive ale creației populare generale, în interacțiunea și întrepătrunderea lor ». Legat de aceasta s-a relevat deosebita actualitate pentru folcloristica noastră — care în prezent își pune ca sarcină să cerceteze și să elucideze problemele ridicate de folclorul muncitoresc — a « interesului deosebit pe care-l reprezintă studierea folclorului muncitoresc în raportul lui față de întreaga cultură spirituală a poporului și în parte față de folclorul țărănesc », necesitatea stabilirii « noilor însușiri proprii folclorului muncitoresc, care reflectă condițiile speciale din viața și lupta de clasă a proletariatului » și în sfîrșit, sarcina studierii « în mod concret a conținutului istoric social și ideologico-estetic al noțiunii de caracter popular al folclorului », ținînd seama în mod permanent « atît de specificul național cît și de natura estetică a folclorului ».

Problema « conținutului concret al noțiunii de caracter colectiv și corelația dintre însușirile folclorului în diferite etape ale dezvoltării lui istorice și diferitele genuri » și deci necesitatea studierii concrete a evoluției caracterului colectiv, a improvizației, a rolului auditorului în creația colectivă; problema studiului estetic al folclorului, a « naturii complexe a imaginii artistice în folclor » și a « corelației elementelor tradiționale și a celor noi în stil »; problema caracterului istoric al genurilor și a aspectului specific în folclor a determinării istorice a genurilor; componența de gen a folclorului contemporan, a « interacțiunii diferitelor genuri folclorice în procesul genezei și dezvoltării lor » — în legătură cu condițiile istorice ale dezvoltării poporului și a culturii sale; problema « dezvăluirii în fiecare epos din epoca feudalismului a bazei sale populare »; problema « formelor noi ale creației contemporane », « legătura formelor tradiționale cu conținutul nou » în creația populară, precum și apariția speciilor și a genurilor noi ce reflectă schimbările fundamentale, în condițiile regimului democrat popular, a conștiinței și aspirațiilor noi ale maselor muncitoare — și în ultimă instanță « studierea procesului de creație care la rîndul său este legat de cercetarea noilor forme de circulație a folclorului » — iată numai cîteva din numeroasele probleme teoretice menționate ce își așteaptă rezolvarea și în folcloristica noastră.

Dintre celelalte probleme trecute în revistă, menționăm în special cea a analizelor comparate a variantelor și a versiunilor « deoarece tocmai o asemenea analiză reprezintă de cele mai multe ori mijlocul de studiere a multor opere folclorice ». De asemenea s-a insistat asupra precizărilor foarte importante, cuprinse în articol, cu privire la metoda comparată, necesitatea de a opune metodei comparativiste neștiințifice și formaliste « studierea comparativ-istorică a folclorului, bazată pe metodologia marxistă ».

În discuțiile ce au urmat, vorbitorii s-au referit la diversele aspecte concrete din creația noastră populară poetică, muzicală și coregrafică. Au adus însemnate contribuții Al. Amzulescu, secretar științific (despre studierea eposului nostru popular) și secția coregrafică — referat colectiv al secției — (despre studierea tradiției și inovației în folclorul coregrafic). Alți vorbitori s-au referit la problemele studierii folclorului muncitoresc, la problema interdependenței folclorului nostru cu folclorul popoarelor vecine și al naționalităților conlocuitoare, la problemele studierii creației colective și a raportului dintre individ și colectivitate etc.

Dezbaterile au arătat în felul acesta că experiența folcloristicii sovietice reprezintă pentru noi o sursă bogată de învățăminte, deschizîndu-ne perspectivele unei înțelegeri mai largi și mai profunde a fenomenelor pe care le studiem, constituind un prețios îndreptar al activității noastre teoretice și practice.

ADRIAN VICOL

Concursul creatorilor și culegătorilor de folclor contemporan

În perioada 1 martie — 23 August 1960 Casa centrală a creației populare, în colaborare cu Institutul de folclor, organizează concursul pe țară de folclor contemporan și cîntece muncitorești revoluționare.

Concursul are drept scop valorificarea creației populare noi, stimularea creatorilor și culegătorilor de cîntece populare noi, cît și a culegătorilor de cîntece muncitorești revo-

https://biblioteca-digitala.ro

luționare, contribuind prin aceasta la îmbogățirea repertoriului formațiilor artistice de amatori, dezvăluind totodată frumusețea și deosebita vitalitate a folclorului nostru.

Se specifică creatorilor și culegătorilor de folclor contemporan să prezinte lucrări care să oglindească sentimentul dragostei pentru patrie, pentru partid, lupta pentru construirea socialismului, eroismul în muncă pentru înflorirea patriei, munca în uzine, fabrici și pe șantiere, lupta pentru dezvoltarea și colectivizarea agriculturii, atitudinea nouă față de muncă în gospodăria colectivă, încrederea oamenilor în superioritatea noii orînduiri, prietenia romîno-sovietică, lupta pentru pace etc.

Referitor la culegerea cîntecelor vechi muncitorești, se recomandă culegătorilor să prezinte lucrări care reflectă trecutul de luptă al mișcării muncitorești, suferința poporului muncitor în condițiile trecutului întunecat, lupta comuniștilor în ilegalitate, cîntece care au însoțit grevele, adunările și demonstrațiile muncitorești, precum și cîntece revoluționare din închisori.

La concurs se primesc următoarele lucrări: cîntece populare noi (text și muzică), folclor literar nou (poezii, texte de cîntece cu indicația ariei și melodiei — balade, strigături, ghicitori, snoave etc.), cîntece vechi muncitorești revoluționare. Pot să participe la concurs toți oamenii muncii de la orașe și sate, de orice profesie, cu excepția poeților și compozitorilor profesioniști; participant este considerat atît creatorul popular cît și deținătorul sau culegătorul. Fiecare participant poate trimite unul sau mai multe materiale care nu au fost tipărite în diferite publicații sau difuzate prin posturile de radio.

Materialele pentru concurs se primesc pînă la 15 iulie 1960 la Casa centrală a creației populare. În cazul cînd participantul este culegător se va indica adresa celor de la care s-a cules folclorul.

Lucrările vor fi selecționate și premiate de către un juriu. Lucrările premiate cît și cele valoroase vor fi achiziționate și tipărite. Festivitatea de premiere va avea loc în cinstea zilei de 23 August 1960 și va fi urmată de un spectacol unde se vor cînta și recita din materialele primite la concurs.

G. CALUDE

Conferințe despre folclor în cadrul S.R.S.C. Folclorul și arta populară au constituit tematica unui ciclu de conferințe organizate de Societatea pentru Răspîndirea Științei și Culturii. Unsprezece din aceste conferințe au fost consacrate folclorului. Conferențiarii au prezentat diverse aspecte din bogăția folclorului nostru reușind să arate multitudinea și seriozitatea cercetărilor de folclor în regimul nostru democrat popular. Doina, Miorița, tradiția de luptă a poporului oglindită în folclor, epica eroică, sînt numai cîteva din temele dezvoltate de către cercetătorii Institutului de folclor din București, care au susținut compartimentul afectat problemelor de folclor.

Ciclul de conferințe s-a deschis cu *Folclorul și viața contemporană*, o amplă trecere în revistă a preluării și valorificării tradiției, a fenomenelor folclorice noi și a legăturii dintre folclor și creația scriitorilor, compozitorilor și coregrafilor.

Conferențiarul — prof. Mihai Pop, director științific al Institutului de folclor — a plecat în expunerea sa de la constatarea că folclorul ca orice fenomen de cultură, este determinat de condițiile economice și sociale de dezvoltare și oglindește în fiecare epocă a dezvoltării sale, viața și concepția despre lume a poporului muncitor din epoca dată. De aceea, poporul preia critic în fiecare epocă din moștenirea folclorică acele creații care oglindesc gîndurile și năzuințele lui, transformînd creațiile pe care le-a luat în așa fel încît ele să fie într-adevăr expresii ale conștiinței lui sociale din epoca dată. Transformările de funcție, de conținut, de tematică și structură, ce se fac simțite din plin în folclorul nostru contemporan, trebuie privite tocmai din acest punct de vedere.

Vorbind despre bogăția creațiilor care oglindesc năzuințele spre libertate și dreptate socială, prof. Mihai Pop arată că: « poporul prețuiește astăzi în chip deosebit cîntecele de haiducie, cîntecele iobăgești de revoltă socială, cîntecele de cătănie, de înstrăinare, cîntecele proletariatului agrar și cîntecele de luptă ale clasei muncitoare. Astăzi, cu desființarea exploatării, ele lămuresc oamenii asupra stărilor de lucru din trecut și prin aceasta contribuie la întărirea conștiinței și patriotismului socialist ».

Importantele schimbări survenite în funcția și desfășurarea obiceiurilor, se datoresc dispariției — ca urmare a noilor condiții de viață — a bazei lor superstițioase. La nuntă, dansul, cîntecul cîștigă teren în dauna momentelor ceremoniale. Accentuarea laturii spectaculoase a unor obiceiuri se observă puternic și la jocul Călușului care, dintr-un joc cu străvechi urme

https://biblioteca-digitala.ro

din riturile de inițiere, fertilitate și fecunditate, a devenit un grandios spectacol popular. Un alt obicei străvechi, obiceiul ultimului snop — al cununii — a fost desghiocat de rămășițele mistice și încadrat în nordul Transilvaniei în sărbătoarea de terminare a recoltatului la gospodăriile agricole colective. S-a păstrat desfășurarea fastuoasă, cortegiul, dansul, cîntecul, petrecerea, demonstrîndu-se încă o dată că manifestările contemporane se dezvoltă din cele vechi, că poporul valorifică — în noile condiții de viață — creațiile de seamă dîndu-le o nouă calitate.

Transformări importante se observă și în cîntecul liric. Procesul de unificare a stilurilor de interpretare e în plină desfășurare.

În folclorul contemporan procesul de înnoire este de mari proporții, cuprinzînd toate genurile și ducînd spre unificarea folclorului. Un rol de seamă în vehicularea produselor folclorice îl au armata nouă, munca pe marile șantiere, radio-ul, cinematograful, presa și în general toate mijloacele moderne de comunicare culturală cu masele. Pătrunzînd în regiuni cu stiluri diferite ele îmbogățesc repertoriul local prin crearea de variante.

În continuare conferențiarul a vorbit despre muzica instrumentală și influențele exercitate de marile orchestre și ansambluri asupra stilului de interpretare a instrumentiștilor populari.

Vorbind despre cîntecul cu tematică nouă, prof. Mihai Pop a arătat că acesta se dezvoltă din cîntecele iobăgești, din cîntecele țăranilor proletarizați și din cîntecul muncitoresc de luptă. Ele răspund spontan tuturor evenimentelor, consemnînd victoriile pe drumul făuririi socialismului. « Creatorii populari închină astăzi muncii și înfăptuirilor poporului cîntece menite să unească într-un singur elan pe toți cei ce construiesc socialismul ».

Caracteristic pentru viața noastră culturală de astăzi este valorificarea largă și multilaterală a folclorului în mișcarea artistică de amatori, în orchestrele și ansamblurile populare. Vorbind în încheiere despre folclor și creația cultă, conferențiarul a arătat că amîndouă modalitățile de creație s-au întîlnit astăzi pe aceeași platformă ideologică și înfrățite luptă pentru făurirea vieții noastre noi.

Interesantă a fost conferința cu tema *Instrumentele muzicale ale poporului romîn* prezentată de Tiberiu Alexandru. Bazîndu-se pe o solidă documentație și simțindu-se în elementul său [1], conferențiarul a arătat diversitatea și mulțimea tipurilor de instrumente muzicale cunoscute și folosite de poporul nostru. Oferind publicului « o plimbare în lumea instrumentelor muzicale ale poporului nostru », Tiberiu Alexandru a cîștigat auditoriul cu frumoasele exemplificări ce au ilustrat conferința.

Lăutarii și cîntecul lăutăresc constituie o preocupare mai veche a cercetătorului Gh. Ciobanu [2]. De aceea, propunîndu-și să arate ce au însemnat lăutarii și cîntecul lăutăresc pentru folclorul nostru, Gh. Ciobanu a reușit să prezinte un material bogat și concludent. După un scurt istoric al vieții țiganilor — în care au fost relevate aspectele de crîncenă exploatare la care erau supuși lăutarii — conferențiarul s-a oprit asupra repertoriului, al stilului de interpretare, lămurind ce înseamnă cîntec lăutăresc. Gh. Ciobanu a insistat asupra condițiilor deosebite create de regimul nostru lăutarilor, menționînd cîteva din marile orchestre care întrunesc pe cei mai reprezentativi interpreți ai cîntecului nostru popular de astăzi.

Despre dansul popular romînesc a vorbit coregraful A. Bucșan. Specificînd de la bun început că adevărata cercetare științifică a dansului popular, a început în anii puterii populare, conferențiarul a expus principalele aspecte degajate din studierea dansului popular. După o caracterizare a dansului popular romînesc în care au fost sezisate vitalitatea deosebită, bogăția și varietatea tipologică a dansurilor de la noi, A. Bucșan a vorbit despre ocaziile de joc, locul de organizare și funcțiile jocului, grupînd dansurile în: sociale (convențional numite astfel dansurile ce servesc la strîngerea legăturilor dintre oameni), dansuri de virtuozitate, distractive, ceremoniale și rituale. Formațiile în care se execută sînt diferite: de cerc, de linie, de grup mic, de perechi, de ceată și solistice. Caracteristic jocului nostru îi este strigătura, care poate fi de comandă ori o improvizație satirică. Dansul popular este o creație colectivă în care melodia, dansul și strigătura formează un complex unitar.

Revista publică în numărul de față, sub semnătura lui Al. I. Amzulescu, amplul studiu despre « Cîntecul nostru bătrînesc ». Conferința prezentată de Al. I. Amzulescu, la S.R.S.C., a abordat aceeași problemă.

---

[1] v. Tiberiu Alexandru: Instrumente muzicale ale poporului romîn. E.S.P.L.A. Buc., 1956, 356 p.

[2] v. Gheorghe Ciobanu: Despre așa-numita gamă țigănească. *Revista de folclor*, 4(1959) nr. 1–2, 122–146.

https://biblioteca-digitala.ro

Emilia Comişel este conoscută ca o exegetă a doinei; nu ne surprinde aşadar prezenţa ei în cadrul conferinţelor despre folclor cu tema « Doina ». De altfel socotim că (în afara mulţimii exemplificărilor muzicale) conferinţa a expus, în parte, ideile enunţate în studiul « Preliminarii la studiul ştiinţific al Doinei » publicat de revista noastră, 4 (1959) nr. 1—2, 147—174. Este lăudabilă grija cu care conferenţiara a înţeles să arate că doina în trecut era un « cîntec de vitejie, de rezistenţă » după cum o definea Delavrancea.

Au trecut aproape 100 de ani de cînd au început discuţiile în jurul Mioriţei şi ele sînt şi astăzi mai actuale ca oricînd. Acest lucru a fost sezisat de A. Fochi, care a arătat că o discuţie pe tema Mioriţei de pe poziţii marxist-leniniste este necesară.

Pornind de la cele 850 de variante cîte se cunosc pînă acum — conferenţiarul constată prezenţa a două tipuri distincte ale Mioriţei: tipul baladă (moldo-muntean) şi tipul colind (Transilvania şi nordul Moldovei).

Luînd atitudine împotriva interpretărilor date Mioriţei, conferenţiarul a demascat scopul denigrator, reacţionar al teoriilor despre « mistica morţii », a fricii de existenţă etc., şi a demonstrat în ce constă « misticismul » baladei, evidenţiind din plin totodată optimismul Mioriţei.

Pornind de la analiza textului publicat de V. Alecsandri, A. Fochi stabileşte patru episoade: 1. complotul împotriva unuia dintre ciobani; 2. oaia năzdrăvană descoperă complotul; 3. testamentul ciobanului; 4. mama bătrînă, şi în funcţie de comportarea variantelor faţă de ele, urmăreşte asemănările şi deosebirile şi încearcă o datare istorică.

Pentru a demonstra conţinutul optimist al baladei, A. Fochi urmăreşte cauza omorului arătînd că în variantele transilvănene omorul e fapt juridic (neglijenţă sau încălcarea unor reguli superstiţioase) în variantele baladă cauza omorului e de ordin economico-social (cei doi săraci îl omoară pe cel mai bogat). Din episodul testamentului se vede dragostea ciobanului pentru obiectele de care s-a slujit, pentru locul pe unde a trăit. Episodul maicii bătrîne — în care se relatează nunta ciobanului şi care e prezent numai în versiunea baladă — nu e însă o imagine goală. Se cunoaşte obiceiul de a i se face nuntă unui tînăr care moare neînsurat (obiceiul există pe tot globul, la diferite popoare). Natura oferă, generoasă, toată pompa necesară la asemenea ocazii. Deci nu-i vorba aici de nici o « nostalgie a morţii » aşa cum căutau să o explice cercetătorii burghezi.

Analiza episoadelor l-a ajutat pe A. Fochi în emiterea ipotezei că Miorița prin prezenţa ei şi la aromîni, este anterioară despărţirii dialectale. Răspîndită la început sub forma unui cîntec liric, devenit colind în Transilvania, a trecut în Moldova unde s-a contaminat cu colindul « Mioarei » (oaia năzdrăvană), ca mai tîrziu balada « Maica bătrînă » să fie absorbită (ca şi colindul) de noua ipostază a Mioriţei. Faptul s-a petrecut nu de mult, ca şi cu episodul nunţii venit din bocete ele fiind nefuzionate organic cu restul baladei în toate variantele.

Pentru a urmări *Tradiţia de luptă a poporului oglindită în folclor*, L. Georgescu a avut de parcurs un enorm material. Aproape nu există gen în folclorul nostru în care să nu se facă simţită atitudinea progresistă a poporului, dorinţa lui spre un trai mai bun, spre libertate.

Urmărind lupta poporului pe două planuri — contra duşmanilor din afară şi a duşmanului intern — conferenţiara a oferit exemple din balade, cîntece, doine în care poporul lua atitudine împotriva turcilor, tătarilor şi fasciştilor invadatori. Conştient de greutatea luptei, creatorul popular nu minimalizează niciodată forţa adversă şi de aici vitejia eroului care iese învingător este şi mai convingătoare. Pe plan intern, moşierul, logofătul, ciocoiul, patronul şi chiaburul sînt cîteva din ipostazele exploatatorului cu care a luptat poporul .Baladele, cîntecele de revoltă, cîntecele muncitoreşti de luptă sînt oglinda vie a tradiţiei de luptă a poporului.

Cu sec. XVIII-XIX se dezvoltă în ţara noastră marea forţă a proletariatului. Mişcarea muncitorească îşi pune amprenta pe creaţiile populare. Astfel apar cîntece despre răscoala din 1907, apar cîntece despre armată, despre viaţa în fabrică, despre exploatare. Comuniştii înfundă închisorile, aici se creează cîntece care răsună pe tot întinsul ţării cum sînt cunoscutele: Alarmă, alarmă la C.F.R., La Doftana sus la Haş etc. Cîntecul muncitoresc înregistrează evenimentele şi oglindeşte lupta revoluţionară a comuniştilor.

Atitudinea protestatară a cîntecului ţărănesc a fost îmbogăţită şi întărită de cîntecul muncitoresc, care explică clar atitudinea maselor faţă de exploatatorii poporului.

Despre proza populară şi anume despre *Caracterul optimist al basmului* a vorbit C. Bărbulescu. Considerat de unii dintre cercetătorii din trecut ca o distracţie pentru analfabeţi, fără nici o valoare pentru cunoaşterea poporului nostru, basmul — aşa cum a arătat C. Bărbulescu — are un conţinut bogat de idei, cu un pronunţat caracter educativ şi demascator. În basme sînt transpuse figurat realităţile vieţii poporului — şi astfel basmul se face purtătorul aspiraţiilor spre mai bine ale poporului. Diferenţa de clasă, lupta de clasă se fac

https://biblioteca-digitala.ro

simțite în proza populară. Triumful binelui, vitejia eroului pusă în slujba celor mulți explică caracterul optimist al basmului nostru popular. În acest sens exemplele oferite spre ascultare au fost edificatoare, susținînd argumentația stufoasă a conferențiarului.

Dar basmul nu e numai o oglindă a realităților trecute, ci în cuprinsul lui se oglindește și realitatea contemporană, din zilele noastre. Despre acest aspect interesant a vorbit Ov. Bîrlea în *Despre povestit și povestitori*. După o amplă trecere în revistă a cercetărilor basmologice de la noi, conferențiarul a arătat cum o seamă de creatori ca: Reteganul, Creangă, Ispirescu, au reflectat realitatea în basmele lor. Urmărind apoi basmul de astăzi, conferențiarul a enunțat schimbările în limba folosită de creatorii populari, prezența elementelor noi, a cuceririlor tehnice, care ajută eroul în lupta sa împotriva dușmanilor. Dar cea mai importantă schimbare petrecută în basmul popular este pătrunderea ideologiei revoluționare a clasei muncitoare. Astfel basmul cules de la Zlotar Gheorghe din Suceava, pune în lumină noua atitudine a eroului care ajuns împărat nu uită clasa săracilor din mijlocul cărora s-a ridicat, și demonstrează cum eroul se face exponentul aspirațiilor acesteia sprijinind-o în dobîndirea dreptății și a unui trai mai bun. Basmul își aduce astfel, astăzi, aportul său în educarea socialistă a oamenilor.

Ultima conferință consacrată folclorului a fost susținută de Eug. Cernea și se ocupă de *Creația populară nouă*. Caracteristic pentru folclorul contemporan este noul, care se manifestă peste tot. Cîntecul nou născut din baladele sociale, cîntecele haiducești, cîntecele de revoltă și din cîntecul muncitoresc revoluționar de luptă, își exercită cu putere influența ideologică, agitatorică și propagandistică. Cîntecul muncitoresc a ținut trează conștiința victoriei clasei muncitoare, a influențat creația de cîntece noi, cu tematică nouă, care au devenit astfel, cîntecele perioadei de consolidare a puterii democrat populare. În prezent cîntecul nou — după ce a parcurs un drum destul de lung de la lozinca versificată la marșul de luptă, la paralelismul dintre viața din trecut și de astăzi — se dezvoltă cizelîndu-se mereu, devenind imaginea fidelă a realităților noi din țara noastră.

Conferințele susținute de cercetătorii Institutului de folclor n-au urmărit să prezinte publicului numai rezultatele teoretice la care au ajuns cercetările de folclor din țara noastră, ci în primul rînd ele au constituit un minunat prilej pentru popularizarea și cunoașterea de către publicul larg a celor mai frumoase realizări artistice ale poporului nostru.

N. JULA

Consiliul superior al Așezămintelor Culturale

La inițiativa Secției de cultură și știință a C.C. al P.M.R. și a Ministerului Învățămîntului și Culturii, a avut loc între 17—18 decembrie, la București, ședința de constituire a Consiliului superior al Așezămintelor Culturale.

Acest organ consultativ a fost creat în vederea îmbunătățirii continue a conținutului și formelor muncii Așezămintelor Culturale și a coordonării pe scară largă a activității instituțiilor culturale de masă din sistemul Ministerului Învățămîntului și Culturii și a activității culturale a Sindicatelor, UTM-ului, SRSC-ului, Comisiilor de femei etc.

Membrii Consiliului au fost numiți de către minister din rîndul celor mai pricepuți și mai bine pregătiți activiști culturali ai sfaturilor populare, caselor regionale de creație, caselor raionale de cultură, căminelor culturale, școlilor populare de artă, din rîndul oamenilor de artă și cultură care prin activitatea lor sînt cei mai indicați să sprijine dezvoltarea muncii culturale de masă. Din Consiliu fac de asemenea parte reprezentanți ai organizațiilor de masă (C.C.S., U.T.M., ARLUS etc). În afara membrilor săi, Consiliul a antrenat în muncă un mare număr de activiști culturali de la sate și din industrie cu care se duce o muncă susținută, ceea ce lărgește considerabil baza sa de masă. Președinte al Consiliului superior al Așezămintelor Culturale a fost desemnat Constantin Prisnea, adjunct al Ministrului Învățămîntului și Culturii. Sarcina concretă a Consiliului este de a face, pe baza experienței cîștigate de fiecare membru al său în parte, propuneri pentru îmbunătățirea în fond și în formă a activității culturale de masă în ansamblu, pentru îmbunătățirea activității echipelor artistice de amatori și a școlilor populare de artă pentru ridicarea nivelului pregătirii profesionale a cadrelor instituțiilor culturale de masă și îmbunătățirea activității editoriale a Direcției Generale a Așezămintelor Culturale. Consiliul va lucra pe comisii specializate (biblioteci, activitate cultural-educativă, artă populară, activitate artistică) care pornind de la punctul de vedere propriu vor face propuneri asupra temelor expuse mai sus. Vor avea loc, de asemenea, ședințe

https://biblioteca-digitala.ro

plenare anuale în care se va analiza munca desfășurată și rezultatele obținute în intervalul de timp parcurs. Astfel, prima plenară de la constituirea Consiliului va avea loc în octombrie 1960 și va analiza roadele existenței lui de un an de zile.

R. NICULESCU

Trei culegeri de folclor Din culegerile de folclor literar apărute în ultima vreme semnalăm volumul « Izvoare fermecate » de Cicerone Teodorescu, publicat în 1958 la Editura Didactică și Pedagogică.

Cartea, editată în foarte bune condiții grafice, cuprinde 585 de piese — cîntece, doine, balade, colinde, bocete, blesteme, orații de nuntă, strigături, ghicitori — culese (autorul nu precizează cînd, însă după toate probabilitățile este vorba de ultimii 15 ani) în marea lor majoritate din regiunea Cluj (îndeosebi din părțile Năsăudului), regiunea Baia Mare și regiunea Oradea, apoi din regiunea Hunedoara și doar cîteva din regiunea Pitești. De fapt așa cum ne spun informațiile pe care autorul le dă în prefață — în parte, pentru a justifica eventualele imperfecțiuni de ordin științific, sistematic — volumul constituie publicarea materialului notat, în timpul unor deplasări întîmplătoare prin țară, de către autor atît din interes profesional cît și din pasiune pentru frumos. Ulterior, îndemnat în special de dorința de a proba vitalitatea actuală a folclorului nostru, culegătorul s-a hotărît să publice materialul strîns.

Meritul culegerii este incontestabil. În primul rînd pentru că atinge scopul propus de autor, este o probă viguroasă de poezie populară. Multe piese sînt inedite, majoritatea sînt reușite poetic iar unele sînt chiar mici poeme magistrale ca de pildă gingașul, « Plină-i casa de ficiori »:

Plină-i casa de ficiori,
Nu-s a badii ochișori!
Șăd pe laiță rînduț
Tot cu pană și cu știuț
Dară nu-i a meu drăguț!
El i-afară su'părete
Umbra-n casă i se vede;
Umbra-n casă pe cingeu
C-acela-i drăguțu meu.

În capitolul de cîntece « Bătrînești și haiducești » întîlnim cîteva variante interesante de balade: « Fost-a Pintea cel viteaz », « La poartă la Țăligrad », « Gruia lui Novac », precum și un foarte interesant « Cîntec al lui Aurel Vlaicu ».

Capitolul « De cătănie » pe lîngă cîntece vechi culese de la octogenari, amintind de condiția grea a ostașului din armata imperială, însumează și piese apărute recent, în cursul ultimului război: « Hora lui Higler », « Higlăre, mînce-te-osînda » etc.

Regretăm că această frumoasă culegere a apărut într-un tiraj limitat și că practic nu s-a aflat în comerț, astfel încît marele public, căruia îi era adresată, nu a putut-o cunoaște și aprecia.

* * *

În 1959 a apărut la ESPLA, în « Biblioteca pentru toți » — cu sprijinul Casei regionale a creației populare Suceava — volumul « Folclor din Suceava », culegător George Muntean. Particularitatea cărții constă în faptul că întregul material publicat a fost cules în răstimp de cîțiva ani, de la o singură persoană, Varvara Muntean, țărancă în vîrstă de 55 de ani din satul Bîlca, raionul Rădăuți, reg. Suceava. O memorie excepțională i-a permis informatoarei să înregistreze și să conserve un repertoriu uriaș. Volumul cuprinde 459 de piese, între care șapte balade — din care citățm o variantă inedită a « Mioriței », variante ale baladelor « Pintea » și « Gruia lui Novac » — apoi cîntece, doine și strigături, reprezentînd, după spusele culegătorului, doar ceva mai mult de jumătate din repertoriul Varvarei Muntean.

Interesul culegerilor de acest gen, și în speță al culegerii de față, este considerabil dat fiind concluziile ce se pot trage din studierea lor.

De exemplu, analiza influențelor pe care materialul furnizat de informatoare le vădește sau examinarea modificărilor pe care informatoarea, așa cum ea însăși o mărturisește, le-a adus mai mult sau mai puțin conștient unora din piesele culese, pot eventual duce la concluzii care, confirmate și de alte cercetări analoage, să formeze baza unor generalizări teoretice privind probleme cum ar fi creația colectivă și creația individuală în folclor etc.

https://biblioteca-digitala.ro

* * *

Sub auspiciile Casei regionale a creației populare Baia-Mare, a apărut anul acesta culegerea de « Cîntece din Țara Oașului » alcătuită de Isidor Ripă.

Deși este o broșură ce nu are mai mult de 95 de pagini, buna alegere a materialului — selecționat după cum lesne se poate vedea, după criteriul apartenenței specifice la folclorul oșan — face ca interesul ei să fie apreciabil.

Oamenii mîndri, iubitori de libertate, dîrzi, păstrători pătimași ai portului tradițional — prezența insistentă și aproape nelipsită a « clopului » și « știuțului » care capătă pentru oșeni semnificația de simbol al demnității lor de oameni liberi! — s-au oglindit pe ei înșiși în cîntecele — 49 la număr — și în strigăturile pe care le găsim în culegere.

Foarte interesante sînt piesele de folclor nou cărora culegerea le consacră un întreg capitol. Ele exprimă bucuria eliberării:

Cucu cîntă prin stejari
Nu mai sînt în sat jăndari;
Cucu cîntă-n meri oltoani,
Am scăpat de bocotani...

noua atitudine față de serviciul militar:

Du-te bade cotunea
Dacă-ți cere patria...

și poziția înaintată a țăranului colectivist, ca de pildă în aceste versuri în care unui deputat i se cere:

Sus la Marea Adunare
Să scrii în cartea cea mare
« Comuna mea este toată
Complect colectivizată ».

Remarcînd condițiile grafice bune în care culegerea a apărut, propunem pentru viitoarele apariții ca explicarea regionalismelor să fie făcută mai consecvent, fapt care ar îmbunătăți condițiile de lectură.

R. NICULESCU

Culegerea întreprinsă de folclorista slovacă Soňa Burlasova

În cadrul schimbului de experiență cu Cehoslovacia, Institutul nostru a fost vizitat în cursul lunii noiembrie, 1959, de către folclorista slovacă Dr. Soňa Burlasova.

În afară de cunoașterea bogatului folclor romîn, d-sa a avut ca obiectiv și cercetarea folclorului din cîteva sate de naționalitate slovacă.

Prima anchetă s a efect at în satul Sinteu din raionul Aleșd. Satul se află așezat din punct de vedere geografic la est de Oradea la o altitudine de cca. 768 m. Aparține tipului de sat din regiunea deluroasă. Casele, așezate pe trei dealuri, formează tot atîtea cătune, fiecare purtînd numele dealului respectiv. Șoseaua care unește cele trei cătune are o lungime de cca. 11 km. Locul pe care se întinde satul a fost în trecut proprietatea unui nobil maghiar, care, avînd nevoie pentru exploatarea pădurilor de mînă de lucru ieftină, a adus în jurul anului 1800 (după o tradiție orală) din Slovacia muncitori forestieri împreună cu famiile lor. În locul pădurii tăiate s-a născut satul Sinteu.

În anul 1878 grație învățătorului slovac Koleneac Ștefan ia ființă prima școală din sat cu limba de predare slovacă, școală care, pe lîngă alte două ridicate în regimul de democrație populară, funcționează și astăzi în același local.

După spusele Dr. S. Burlasova portul femeiesc se aseamănă cu cel din partea de sud-est a Slovaciei, pe cînd portul bărbătesc este influențat de uniforma fostei armate austro-ungare. În portul tinerelor fete se poate observa o ușoară contaminare cu portul maghiar.

Din cercetarea folclorului local a reieșit un oarecare grad de conservare al acestuia. Singurul instrument căutat în acest sat este vioara numită de localnici « heghiadă ». La joc cîntă între doi și trei vioriști împreună cu basul. De curînd sub influența Căminului cultural a început să se popularizeze și acordeonul care nu este încă solicitat la joc, ci numai din cînd în cînd la nunți.

https://biblioteca-digitala.ro

În sat există un cor de femei format din cca. 35 persoane care cîntă în cadrul Căminului cultural cît și la diferite alte ocazii. Se remarcă lipsa totală a jocurilor naționale slovace. Singurul joc este în prezent « ceardașul ».

Datinele practicate aici diferă, în general, de cele din restul țării noastre. Astfel, în sărbătorile de iarnă nu se cunoaște decît un singur colind care este în același timp și un cîntec de stea. Se cîntă în grupuri de doi pînă la șase tineri. La sfîrșitul perioadei de colindat se face așa-zisa « Dorothă » (un fel de teatru popular cu cîntec și joc).

La nuntă nu există un cîntec special de logodnă. În schimb există obiceiul de a se pofti invitații atît la cununie cît și la masă prin cîntecul « domnișoara de onoare », executat de un grup de șase fete alese de mireasă spre a o reprezenta. La gătitul miresii aceleași fete cîntă următoarele cîntece: Cosiță, cosiță galbenă cosiță și Pe prag stătea, frumoasă era.

Atunci cînd mireasa părăsește casa părintească același grup de fete cîntă: « Rămas bun casă părintească ». În drum spre biserică mireasa este însoțită de grupul celor șase fete care cîntă: De ce ești așa tristă?, Pe cîmpie este o groapă, A zburat un glonte pe deasupra apei. Aceleași piese sînt interpretate și de către cei șase feciori care însoțesc mirele. La întoarcere se cîntă de către toți însoțitorii: Venirea nunții, De la biserică pe cărare, Părintele din ... (urmează numele satului), Cărăușul mînă bine, Vino, nuntă din pădure.

În curtea mirelui se cîntă « Cîntecul soacrei », iar cei șase feciori ai mirelui joacă mireasa.

Întrați în casă, însoțitoarele miresei improvizează cîntece satirice la adresa invitaților. Înainte de a se așeza la masa mare, cele șase fete înconjurînd mireasa o conduc către o încăpere spre care trebuie să se treacă prin mijlocul invitaților cîntînd: « Dați-vă la o parte ». Aici mireasa își scoate voalul, iar cele șase fete îi despletesc cosițele și îi fac cocul, interpretînd cîntecul întitulat « Despletirea cosițelor și facerea cocului ».

În timpul mesei cele șase fete cîntă « Beți și mîncați voi nuntași », iar mesenii, diferite cîntece intitulate de localnici « poznașe » despre bucatele servite la masă. Pînă acum vreo 15—16 ani exista și un cîntec anume « al zestrei », din care informatorii nu-și mai amintesc decît fragmente.

În ritualul de înmormîntare există unele asemănări cu obiceiurile de la noi. Astfel, în sat, fiecare familie își « plînge » mortul. Bocetul propriu-zis nu are o melodie specială. Fiecare își improvizează versurile și melodia după cum crede de cuviință. Bocitul se execută individual sau în grup. La priveghi un grup de femei execută: « Fiecare om trebuie să moară ». Nu se face brad.

Dintre alte obiceiuri menționăm « Cununa » care aici se numește « Gospodare, gospodare ». Desfășurarea acestui obicei, azi în dispariție, este următoarea: la cîmp se face o cunună de spice de grîu, care se așează pe capul unei fete. Spre asfințit o ceată de fete avînd în fruntea lor pe cea care poartă cununa urcă coastele dealului, către sat, cîntînd « gospodare, gospodare ». În acest timp flăcăii ascunși după copaci, stînci etc., aruncă căldări pline cu apă asupra întregului grup. La sosirea în sat cîntecul încetează iar ceata se risipește, fiecare ducîndu-se spre casă.

În zilele de iarnă, la clacă, se cîntă la început cîntecul intitulat « Toarceți, toarceți ». Cîntece cu caracter ritual n-au fost depistate. Repertoriu păstoresc nu există deloc.

Al doilea sat cercetat este Budoi, din raionul Marghita care are o populație de cca. 1200 de locuitori în mare majoritate de origină slovacă. Ca și în satul Sinteu locuitorii au fost aduși din sud-estul Slovaciei de către contele Zichi pentru tăierea pădurilor în jurul anului 1800. La început așezarea slovacilor s-a făcut în jurul castelului, într-un loc numit Poiana. O dată cu terminarea tăierii pădurilor și cu descoperirea bogatelor zăcăminte de asfalt, satul s-a mutat, în Poiana rămînînd doar un cimitir și castelul grofului Zichi în semi-ruină.

Ca așezare geografică satul se află la nord-est de Oradea la o altitudine de cca. 600 m. În anii regimului de democrație populară satul a fost în întregime electrificat. Majoritatea locuitorilor o formează minerii și agricultorii.

Din cauza lipsei de timp (în acest sat nu s-a stat decît patru ore) satul nu a putut fi cercetat amănunțit. După informațiile culese de la învățători și cei trei informatori, obiceiurile de înmormîntare și nuntă sînt asemănătoare cu cele din satul Sinteu.

Informațiile culese de folclorista Sofia Burlasova sînt interesante și vin să întregească cunoștințele noastre despre populația slovacă din nord-vestul țării.

R. DON

https://biblioteca-digitala.ro

ACTIVITATEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Relații folcloristice inter-balcanice

Inițiativa menținerii unei colaborări mai strînse a folcloriștilor din țările balcanice este considerată, de către Institutul de folclor, ca o acțiune de mare importanță menită să ducă nu numai la cunoașterea comorilor spirituale ale popoarelor vecine din această peninsulă, ci și la o colaborare de folos general de prietenie și pace.

Din activitatea folcloriștilor bulgari. În anii regimului de democrație populară, folcloristica bulgară cunoaște un avînt fără precedent. *Revista de folclor* a consemnat în cîteva rînduri aceste realizări (vezi: B. Chr. M.: Folcloristica și muzicologia în R.P. Bulgaria. 2(1957) nr. 1—2: 213—217; Emilia Comișel: Al. Moțev, Taktovite s hemiolno udăljeni vremena v zapisti na bălgarskite folkloristi. nr. 1—2: 234—235; Gh. Ciobanu: Despre unele asemănări între folclorul romîn și bulgar. 3(1958) nr. 1:119—121) așa precum a publicat și studiul cunoscutului muzicolog și folclorist bulgar dr. St. Djudjev: Ritmul și măsura în muzica populară bulgară. 3(1958) nr. 2:7—46. Cu toate acestea nu se poate spune că s-a făcut suficient pentru cunoașterea creației folclorice a poporului frate bulgar. De aceea, ne propunem ca în această notă să prezentăm cîteva din cele mai de seamă lucrări apărute în anii din urmă, din care să se poată desprinde orientarea teoretică și metodologică a folcloriștilor bulgari. Astfel, vom da conținutul a cinci culegeri de material folcloric publicat între 1953 și 1959, trei rapoarte asupra unor cercetări complexe de teren și vom aduce la zi informația referitoare la lucrările institutului de muzică al Academiei de științe bulgare.

În 1953, Ivan Kăciulev a publicat culegerea « Bălgarski narodni pesni za Rusia i Săvetskia Săiuz » [Cîntece populare bulgărești despre Rusia și despre Uniunea Sovietică] Sofia, 153 pag. Culegerea este prefațată de acad. Petko Stainov, care schițează tematica acestui ciclu de cîntece populare bulgare. Introducerea ne informează asupra ciclului de cîntece antiotomane, dă bibliografia problemei și oferă clasificarea lor după evenimentele istorice pe care le oglindesc. Materialul se împarte în două mari categorii. Prima cuprinde cîntecele care oglindesc războaiele purtate de poporul rus pentru eliberarea Bulgariei de sub jugul turcesc (1829, 1854, 1877—78); cea de a doua cuprinde cîntecele legate de eliberarea Bulgariei de sub jugul fascist (9 sept. 1944) și despre ajutorul frățesc, acordat de Uniunea Sovietică poporului bulgar, pentru construirea socialismului. În total, volumul cuprinde 71 de cîntece antiotomane și 11 cîntece noi. Aproape trei sferturi din material este inedit, ceea ce sporește considerabil valoarea colecției. Volumul este însoțit de o robustă aparatură științifică, formată din note la fiecare piesă în parte, cuprinzînd informatorii, data culegerilor, culegătorii, transcriitorii, arhivele unde se păstrează.

În 1955, Elena Stoin a publicat volumul « Năroclni partizanski pesni 1923—1944 »[Cîntece populare de partizani] Sofia, 262 pag. Prefața este semnată de Liubomir Pipkov, artist al poporului, și vorbește despre condițiile sociale în care au fost create aceste cîntece. În introducere, autoarea culegerii vorbește despre centrele de partizani și despre influența luptei partizanilor asupra creației folclorice în general. Autoarea susține că acest ciclu de cîntece poartă o dublă amprentă genetică: pe de o parte tiparul folcloric tradițional, pe de alta, influența liricii revoluționare a poetului Hristo Botev. Tematica lor este bivalentă: ele vorbesc despre răscoala din 1923 și despre mișcarea de partizani dintre 1941—1944. Cel din urmă grup de cîntece este însă mult mai bine consolidat: ele plîng soarta grea a poporului dinainte de 9 septembrie 1944, cîntă lupta eroică a partizanilor, glorifică pe cei căzuți. În total, volumul cuprinde 132 de cîntece cu textele și melodiile corespunzătoare. Note bogate, referitoare la informatori, culegători și transcriitori, întregesc cuprinsul volumului. Uneori

https://biblioteca-digitala.ro

se dau informații privind pe înșiși eroii acestor cîntece, partizanii care le-au inspirat. În măsura în care a fost posibil, autoarea a menționat și numele creatorilor și zona de circulație a unor piese.

În anul 1958, Elena Stoin și Ivan Kăciulev au publicat lucrarea « Bălgarski săvremenni narodni pesni » [Cîntece populare bulgărești contemporane] Sofia, 238 pag. Prefața volumului arată condițiile create de regimul de democrație populară pentru dezvoltarea pe plan superior a cîntecului popular și stabilește tematica cîntecelor noi. În general, aceste cîntece se axează pe următoarele probleme: viața nouă, liberă și fericită a poporului, transformarea structurală a satului, construirea socialismului, stabilirea unor noi relații între oameni, despre prietenia bulgaro-sovietică, despre Gheorghi Dimitrov, despre pace. O grupă specială o constituie cîntecele noi de dragoste ca și cele cu caracter satiric și umoristic. Se dau 144 de cîntece cu text și melodie. În note sînt menționați creatorii, localitățile, culegătorii și transcriitorii materialelor. 69 de piese sînt anonime, în sensul că nu li se cunosc creatorii. Doi dintre creatorii menționați ar merita să fie studiați monografic. Astfel, Vasileva Tatka apare cu 20 de piese, iar Petcana Zaharieva cu 16. Ambele sînt cîntărețe cu o bogată experiență interpretativă și un variat repertoriu, nu numai de cîntece noi, ci și de cîntece tradiționale.

În 1959, Vasil Stoin și Raina Kațarova au publicat volumul « Narodni pesni ot zapadniti pokrainini » [Cîntece populare de la granița de vest] Sofia, 360 pag. În prefață, se arată de unde au fost culese, se analizează structura melodiilor, ritmul lor, bazele tonale, rîndurile melodice și polifonia populară. În general, cîntecele cuprinse în acest volum au caracter ritual sau ceremonial: de seceriș, de clacă, de nuntă, de petrecere, colinde, cîntece la sf. Teodor, la sf. Lazăr, la sf. Gheorghe, la sf. Spas, paparude, gherman (scaloian), cîntece ciobănești, cîntece la horă și cîntece nedatate în cuprinsul anului. Clasificarea lor este cea de mai sus, deci nu urmează un criteriu bine stabilit, după anul etnografic, după viața omului sau după relațiile dintre oameni. În apendice se dau: lista alfabetică a localităților de culegere, data transcrierii și numele interpreților; indicele cîntecelor după măsură; indicele lor după ambitus; un indice după cuprinsul grupelor metrice; un tabel ritmic și un indice tematic. Acesta din urmă, întocmit de Elena Ogneanova, prezintă o nouă clasificare: cîntece religioase, istorice, haiducești și vitejești, rituale, despre natură, de relații familiare, de dragoste, umoristice, de tineret și diverse. Dintre toate lucrările analizate sau pe care le vom analiza, aceasta are cea mai severă ținută științifică.

Tot în 1959, Nikolae Kaufman a publicat culegerea « Pesni na bălgarskoto rabotnicesko dvijenie 1891—1944 » [Cîntecele mișcării muncitorești din Bulgaria] Sofia, 593 pag. Prefața este semnată de autorii, Penceo Searov și Anghel Todorov. În ea se arată că aceste cîntece evoluează pe linia tradiției sătești (de pildă, ciclul despre răscoala din 1923) dar și pe linia cîntecului orășenesc și de școală. Creatorii lor sînt poeți sau compozitori. Nu toate au melodii originale, ci au adoptat melodii orășenești de largă circulație sau melodii rusești ori sovietice. Textele sînt însă întotdeauna originale. Materialul a fost cules în primul rînd din centrele muncitorești ca: Gabrovo, Sliven, Plovdiv, Sofia, Dimitrovo, Varna și altele. Informatorii sînt în general participanți la mișcarea muncitorească: partizani, susținători de partizani, deținuți politici sub regimurile trecute. Materialul e împărțit în două grupe: de la începutul mișcării socialiste bulgare pînă la răscoala din 1923 și de la răscoala din 1923 pînă la 9 sept. 1944. Prima grupă cuprinde marșuri socialiste bulgărești, cîntece bulgărești cu tematică socialistă, marșuri și cîntece revoluționare străine, cîntece și marșuri fără caracter socialist, ale participanților la mișcarea muncitorească. Grupa a doua cuprinde cîntece despre răscoala din 1923, cîntecele deținuților politici din lagăre și închisori, cîntece de partizani, cîntece și marșuri revoluționare bulgărești și cîntece și marșuri revoluționare străine. În anexe se dau: o bibliografie a problemei, un indice alfabetic de informatori, un indice de persoane (revoluționari menționați în diferite piese), un indice alfabetic al autorilor, traducătorilor de texte și al compozitorilor precum și un indice alfabetic al cîntecelor.

De un interes remarcabil sînt cele trei lucrări în chip de rapoarte monografice asupra cîtorva regiuni, întocmite în urma unor culegeri complexe de teren, care cuprind material arheologic, etnografic, de artă populară aplicată și de folclor. Într-un anume sens, ele se aseamănă cu cercetările complexe organizate de Academia R.P.R. în zona Bicazului (vezi C. Bărbulescu și L. Stănculeanu: Considerații preliminare asupra culegerilor de folclor, făcute în raza hidrocentralei de la Bicaz (anii 1954—1955). *Revista de folclor*, 2(1957) nr. 4: 122—128). Prima lucrare de acest fel este « Rodopska expediția 1953 » [Expediția din 1953 din munții Rodope]. Sofia, 1955, 227 pag. După o introducere în care se menționează persoanele ce au luat parte la culegere și se dă harta localităților anchetate, Vasil Marinov

https://biblioteca-digitala.ro

cercetează modul de viață a populației din regiune, Liuben Tanev studiază arhitectura populară, Asen Vasilev analizează artele plastice, iar Ivan Kăciulev se ocupă cu studiul muzicii populare. Muzicologul cercetează starea actuală a cîntecului popular, instrumentele populare și mișcarea artistică de amatori. Volumul se încheie cu un gen de bilanț, trăgînd învățăminte din trecut și făcînd recomandări pentru viitor.

Cea de a doua culegere de acest fel a fost efectuată în anul 1954 în Dobrogea și este consemnată în lucrarea colectivă « Dobrudjanska expediția 1954 » [Expedița din 1954 din Dobrogea] Sofia 1956, 283 pag. În introducere se arată persoanele participante la expedițe, se dă harta regiunii anchetate și se fixează scopurile teoretice ale culegerii. În continuare Veselin Beșevliev face o cercetare arheologică a regiunii, Hristo Vakarelski cercetează modul de viață și cultura materială a populației, insistînd mai ales asupra schimbărilor intervenite în ultimul deceniu, Gheorghi Kojuharov se ocupă de casa dobrogeană, Asen Vasilev de arta plastică iar Dimităr Drumev de arta decorativă a populației dobrogene, Raina Kațarova-Kukudova cercetează starea actuală a cîntecului și dansului popular și studiază teatrul popular de păpuși. Ivan Kăciulev se ocupă cu studiul instrumentelor populare, atît bulgărești cît și turcești. Dintre ultimele studii, menționăm comunicarea lui Nikola Harlakov în legătură cu construcția locuințelor și cu așezările bulgărești din Dobrogea, precum și lucrarea lui Atanas Delibașev în care se dezbat problemele cooperativelor agricole din regiunea cercetată.

Cea de a treia culegere de acest gen « Expedița v severzapadna Bălgaria 1956 » [Expedița din nord-vestul Bulgariei în 1956] Sofia, 1958, 400 pag. Ca și la celelalte două volume descrise anterior, în introducere se menționează participanții la culegere și se dă harta regiunii străbătute. Raina Peșeva cercetează ultimele reminiscențe tribale în viața de familie, Gheorghi Kojuharov se ocupă cu studiul locuințelor vechi din regiunea cercetată, Gheorghi Staikov, cu studiul clădirilor de utilitate publică, Asen Vasilev cu arta plastică iar Dimităr Drumev cu arta decorativă a populației din Bulgaria de nord-vest. Raina Kațarova-Kukudova studiază și descrie dansurile populare, oferind 47 exemple muzicale cu notații coregrafice, un indice al semnelor coregrafice folosite, precum și bogate note. Elena Stoin, ocupîndu-se de muzica populară, vorbește despre starea actuală a cîntecului popular și despre instrumentele muzicale folosite de populația regiunii cercetate. În fine, Atanas Delibașev studiază construcțiile agricole din curțile gospodăriilor colective și a cooperativelor agricole de producție. Volumul se încheie cu o privire critică asupra activității desfășurate în cursul campaniei de cercetare și cu recomandări pentru viitor. Este necesar să menționăm că toate aceste trei volume cuprind numeroase ilustrații, planșe și fotografii, care reușesc să plasticizeze în chipul cel mai folositor materialul prezentat.

Din « Izvestia na Instituta za muzika » [Lucrările institutului de muzică] au fost prezentate primele trei volume (*Revista de folclor*, 2(1957) nr. 1—2: 213—217). Sarcina ce ne-am fixat-o este de a aduce la zi informația cu privire la această publicație. Volumul IV a apărut la Sofia în 1957, are 270 pag. și cuprinde materiale de muzicologie și de folclor. Menționăm numai pe cele din urmă. Astfel, Raina Kațarova-Kukudova cercetează răspîndirea și variantele dansului popular bulgăresc « ovcia ». Este important de cunoscut că cercetătoarea face un studiu comparativ, utilizînd în acest scop dansul romînesc « alunelul » pentru care dă 7 exemple. Studiul cuprinde transcrierea coregrafică a dansului. Hristo Vakarelski scrie o sumă de « Însemnări despre teoria muzicii și estetica populară », Petăr Detev cercetează « Instrumente muzicale preistorice », Baniu St. Anghelov aduce « Știri despre instrumentele muzicale populare în literatura bulgară veche », iar Andrei Andreev comunică « Informații străine despre manifestările muzicale ale bulgarilor în perioada subjugării turcești ». Volumul V a apărut la Sofia în 1959 și are 305 pagini. Trei studii au reținut în mod special atenția noastră ca fiind în directă legătură cu disciplina folclorului. Astfel, Zlatea Rakeva-Marfova studiază instrumentele muzicale descoperite pe teritoriul Bulgariei în săpăturile arheologice, Baniu St. Anghelov își continuă studiul despre știrile referitoare la instrumentele muzicale bulgărești în vechile manuscrise slave, iar Ivan Kăciulev scrie o foarte documentată monografie asupra instrumentului popular numit « gădulkă ». Autorul descrie construcția, cercetează problemele acordajului și arată care este astăzi întrebuințarea instrumentului în cadrul orchestrelor.

*

Nota de față nu este decît o sumară prezentare bibliografică a activității folcloriștilor bulgari în ultimii ani. Este de dorit ca unele aspecte ale acestei activități, interesînd și folcloristica romînească, să fie adîncite treptat pentru a servi la o mai bună cunoaștere și o mai

https://biblioteca-digitala.ro

strînsă colaborare între cercetătorii celor două popoare. Punctul de vedere al unei asemenea conlucrări a fost exprimat încă acum o sută de ani de Al. Odobescu, însă numai regimul de democrație populară a realizat condițiile unei asemenea colaborări.

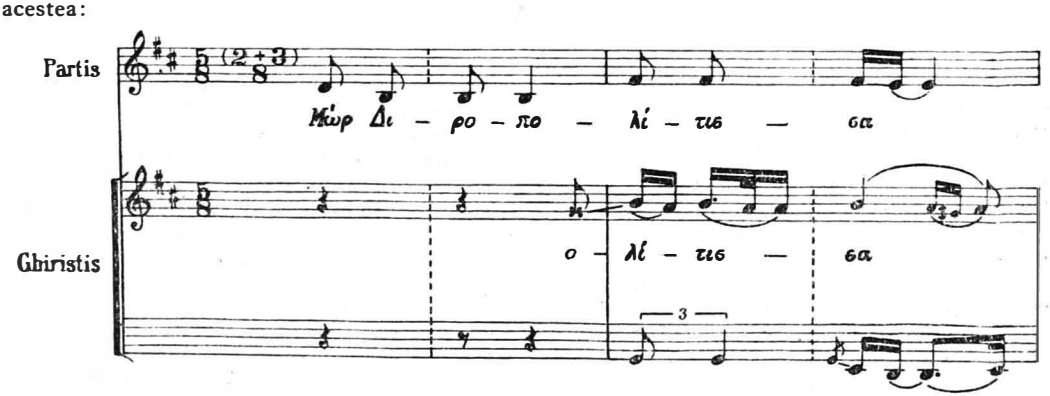
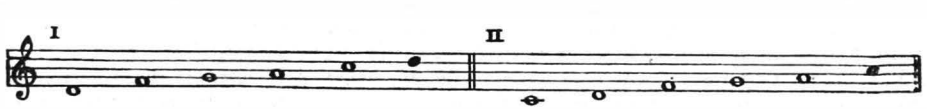
ADRIAN FOCHI și BOJIDAR JELEV

* * *

Spiridon D. Peristeri: Cîntece populare din Dropolis — Epirul de nord (Grecia). Studiul a fost alcătuit în urma celor două expediții de cercetare la care a luat parte și S. D. Peristeri. Prima expediție a fost întreprinsă de către Societatea greacă de folclor (1951), iar a doua de către Arhiva de folclor a Academiei din Atena (1957).

La începutul lucrării autorul arată că fiecare regiune din Grecia își are cîntecul popular specific regional, cu particularitățile sale, deosebindu-se atît în ceea ce privește structura melodico-ritmică, cît, mai ales, în maniera de execuție. În urma acestor două expediții de cercetare, autorul a cules și înregistrat un bogat material folcloric. Populația din această regiune, spune autorul, obișnuiește să-și cînte cîntecele populare numai în grup, fără acompaniament instrumental. Acest sistem de execuție sub formă corală, fie mixt — bărbați și femei — fie numai bărbați, se cîntă pe trei sau patru voci, dînd naștere unei polifonii naturale, specific regionale, care nu are nimic comun cu armonia occidentală obișnuită urechilor noastre. Cercetînd materialul muzical, autorul descrie amănunțit maniera în care sînt executate melodiile cîntecelor, cele susținute de fiecare cîntăreț în parte, tehnica vocii folosită în interpretare, forma ritmică precum și relațiile între melodie și text.

Iată pe scurt cum descrie autorul modul de execuție: în cazul cînd cîntecul este cîntat pe trei voci, melodia propriu-zisă a cîntecului este susținută de un singur cîntăreț bun, numit de ei « partis » — l-am numi noi *principal* — care începe să cînte, în cele mai multe cazuri, singur începutul cîntecului. A doua voce a cîntecului este susținută de un alt cîntăreț, tot bun, numit « ghiristis » — l-am numi *secund* — iar vocea a treia este susținută de restul grupului care ține isonul pe tonică, numiți « isocrate ». Cînd se cîntă pe patru voci, pe lîngă acești cîntăreți arătați mai sus, mai apare un altul numit « clostis ». Acesta cîntă de obicei în falset, la treptele cele mai înalte ale cîntecului, la intervale de cvintă sau septimă mică, fără să pronunțe cuvinte, ci numai cu vocalele *u* sau *o* — *u*, amintindu-ne de jodlerele tiroleze. Autorul presupune maniera de interpretare a acestuia din urmă ca fiind provenită din execuția instrumentală.

În ceea ce privește armonia ce rezultă prin sistemul acesta de execuție, autorul remarcă că este ceva aparte, bazată de multe ori pe acorduri disonante. Iată un singur exemplu din acestea:

Autorul arată că structura melodiilor este bazată pe sistemul gamelor pentatonice, dînd ca exemple două tipuri:

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea formulele ritmice ale melodiilor se bazează pe timpi ternari ♪♩ sau pe binari-ternari ♪♪ | ♪♩ și invers.

Analizînd caracterul polifonic al cîntecelor populare din această regiune, autorul se întreabă care ar fi originea lor istorică sau eventualele influențe ale populației acestui ținut. El presupune, cu rezerve, posibila influență a muzicii bizantine sau poate cea a regiunilor vecine cu Grecia.

Lucrarea prezintă interes în problema cîntecelor populare polifonice. Am apreciat în mod deosebit felul cum se descrie maniera de interpretare a fiecărui cîntăreț în parte, precizarea că ei trebuie să fie buni cîntăreți, nu numai ca voce, ci și ca muzicalitate, înțelegînd prin aceasta că fiecare dintre ei, în timpul execuției, pot să creeze noi elemente melodice. În ceea ce privește influențele posibile pe care autorul le presupune, acestea reies clar din cîntecul popular albanez, cîntat de cîntăreți greci în același sistem polifonic (ex. nr. 5 « Te porta te shkova preme »). Noi arătăm într-un articol, în curs de apariție, că există identități de execuție polifonică în cîntecele populare a unor popoare din peninsula balcanică și că aceasta se datorește întrepătrunderii și asimilării unor obiceiuri ca urmare a conlocuirii acestora.

Descrierea și transcrierea amănunțită a acestui sistem polifonic este foarte interesantă; credem că ar fi fost bine dacă ni s-ar fi arătat că mai există și alte tipuri polifonice în afară de acestea. Autorul afirmă că acest sistem de cîntare în grup l-a întîlnit numai în nordul Epirului, fără să arate că poate mai există și alte regiuni din Grecia, unde cîntatul în grup este tradițional. Din cîte știm noi, în regiunea Macedoniei populația aromînă—vlahii—precum și populația greacă cu care conlocuiesc, practică același sistem de cîntare în grup, uneori omofonic, alteori polifonic. De asemenea, s-ar putea cerceta dacă acest sistem nu se găsește și la păstorii nomazi « fîrșeroți » și « arvanto-vlahi », care colindă iarna, cu turmele de oi, cîmpiile Thesaliei și Macedoniei. Ar fi fost bine, credem, dacă autorul ne-ar fi descris sumar rolul tarafurilor din această regiune, dacă lăutarii obișnuiesc să cînte și ei cu vocea în grup în același sistem polifonic, în limba greacă sau albaneză; în acest fel ar fi adus o lămurire importantă în ceea ce privește circulația cîntecelor.

Lucrarea d-lui Spiridon D. Peristeri este documentată și serios analizată.

Pentru cercetătorii Institutului de folclor această lucrare aduce unele lămuriri importante în ceea ce privește cîntecele polifonice ale populației aromîne stabilită în R.P. Romînă. De asemenea, este foarte important pentru noi remarca pe care o face autorul la începutul lucrării sale referitoare la caracterul și specificul regional al cîntecelor populare.

GEORGE MARCU

O cercetare de folclor în R.P. Albania. În cadrul relațiilor culturale dintre țările de democrație populară, Republica Populară Albania a invitat Institutul de folclor din București să trimită un grup de folcloriști, în scopul efectuării unui schimb de experiență, ce va constitui punctul de plecare pentru înființarea unui Institut de folclor albanez, care să culeagă și să studieze creația artistică populară în toată complexitatea sa: literară, muzicală și coregrafică. Este a doua acțiune culturală în acest domeniu de activitate, care tinde la utilizarea unei metode comune de cercetare — bazată pe o concepție științifică marxistă despre folclor — ca și la aplicarea acestei metode pe teren.

Grupul de cercetători romîni format din doi muzicologi (Emilia Comișel, Hendel Weiss), un coregraf (C. Costea) și un inginer (M. Pîrvănescu) a lucrat în Albania între 7 noiembrie și 28 decembrie 1959. Din motive obiective (distanțele mari străbătute de la o regiune la alta, necunoașterea limbii albaneze etc.) munca noastră a fost deosebit de grea și obositoare.

În Albania există un cabinet de folclor literar pe lîngă Facultatea de litere, unde lucrează un grup de cercetători harnici și pricepuți: Zihni Sako, Haxhihasani, Agron Fico și Ariton. În afară de cercetările în sate și orașe, de valoroasele concluzii referitoare în special la eposul cîntat, este demnă de menționat atenția acordată de aceștia folclorului muncitoresc, fiecare cercetător făcînd culegeri sistematice periodice, cîte o lună pe an, în fabricile din Tirana. De folclorul muzical se ocupă, în chip sporadic, cei mai buni compozitori albanezi: Trako, Kono, E. Dheri, Tciko etc., care culeg melodiile populare și le notează după auz în scopul prelucrării lor, aparatele moderne fiind folosite numai în vederea difuzării prin radio. O

https://biblioteca-digitala.ro

excepție o constituie compozitorul Ramadan Sokoli care, deși are o activitate multilaterală (compozitor, profesor de flaut și folclor la școala de artă din Tirana), studiază cu pasiune și competență muzica și coregrafia țării. Ultimul său studiu despre «Polifonia populară albaneză» — publicat în *Buletin i Universitetit Shteteror te Tiranës*», 5, 1959 — este un exemplu concludent de competență și seriozitate în muncă. Dar, cunoscînd bogăția și varietatea extraordinară a folclorului albanez, credem că numai în cadrul unui Institut, în care să colaboreze mai mulți cercetători, bine pregătiți și pasionați, după o metodă unitară și un plan de perspectivă judicios elaborat, se poate cuprinde creația artistică populară în toată multilateralitatea sa sincretică.

Echipa de folcloriști romîni a făcut două deplasări pe teren: în sudul și mijlocul țării (între 11—19 noiembrie) în orașul Korça și două sate apropiate (Vranisht și Pojan) și în Elbasan (și satul Shtërmen), apoi în nord (între 21 noiembrie și 2 decembrie) în trei orașe și cîte un sat apropiat (Peshkopje și com. Sohodoll, Kukësi și com. Biçaj, Burrel și com. Derjani). În prima expediție am fost însoțiți de un talentat folclorist literar, Agron Fico și de Mexhid Daiu, muzicant, care a avut în special rolul de organizator, translator și în parte, de folclorist. În Korça munca ne-a fost ușurată prin ajutorul dat de doi intelectuali: Emin Selenica — directorul muzeului local — și actorul Aleko Skali care și-au îndeplinit rolul de translatori cu conștiinciozitate și interes, iar la Elbasan am lucrat împreună cu muzicantul M. Stringa — azi student al conservatorului din București — un bun cunoscător al folclorului local. În a doua expediție am primit un ajutor substanțial din partea folcloristului Ramadan Sokoli. În satul Derjan, tînărul Shaqir Stana — inspector în învățămînt — unul din minunații oameni noi ai Albaniei, a adus un aport valoros la culegerea folclorului din satul său natal.

Mulțumim din nou și pe această cale tuturor celor care au stat alături de noi și, înțelegînd importanța muncii noastre, ne-au dat ajutorul neprecupețit. Regretăm sincer că timpul scurt pe care l-am avut la dispoziție și condițiile grele de lucru nu ne-au permis să cuprindem toate regiunile planificate pentru cercetare și nici să lucrăm cu aromînii, răspîndiți în diferite centre ale țării. Nu ne îndoim că culegerea efectuată de echipa albano-romînă — cca 340 piese înregistrate, însoțite de un bogat material auxiliar, indispensabil înțelegerii fenomenelor artistice — ca și culegerea efectuată de echipa mixtă albano-germană (din R.D. Germană) efectuată cu doi ani mai înainte — cca 600 melodii înregistrate — va fi îmbogățită ulterior prin cercetările muzicienilor albanezi.

Deoarece anchetele noastre folclorice, unele extrem de scurte — din motive obiective s-a lucrat în cîteva sate între 4 și 6 ore — nu ne-au permis decît o cunoaștere parțială a realității folclorice, iar materialul adunat nu a fost încă studiat — sarcină ce revine folcloriștilor albanezi — vom expune în cele ce urmează cîteva date menite să contribuie la cunoașterea folclorului albanez.

Strîns legat de viață, oglindind în imagini artistice specifice ideile, sentimentele, concepțiile și năzuințele poporului muncitor, în diferite epoci istorice, folclorul albanez se caracterizează prin valoarea artistică, varietatea de genuri și stiluri, diferite ca funcție, conținut, tematică, trăsături stilistice, mod de execuție și stadiu de evoluție. În adevăr, alături de obiceiuri, cîntece și dansuri care reflectă străvechi forme de viață, coexistă forme mai noi, apărute în epoci tîrzii ca și forme contemporane a căror naștere a fost determinată de nenumărate influențe și de noile condiții de viață și de muncă, create după eliberare. Dar, ca și la noi, modul de transmitere, de adaptare și de înnoire a tradiției este un proces complex care se desfășoară în mod inegal în fiecare gen și regiune. Astfel, folclorul ocazional (legat de obiceiuri, de date calendaristice, de muncă etc.) păstrează forme mai arhaice decît cel neocazional care, prin faptul că se împletește cu viața de toate zilele, are o tematică literară și muzicală mai variată și suferă transformări mult mai adînci și mai rapide. În cadrul unității naționale am constatat deosebiri mai mari între zona sudică, caracterizată prin cîntarea polifonică — cu cîteva excepții — și zona nordică, caracterizată prin omofonie; cele două zone corespund celor două dialecte literare: «tosc» în sud și «gheg» în nord.

În cadrul manifestărilor folclorice ale unei regiuni, situația actuală a genurilor diferă. Este impresionantă vitalitatea actuală a genului epic. În timpul scurt petrecut în Albania, am cules un important număr de cîntece epice — multe teme sînt identice cu cele romînești, cristalizate în forme diferite — dar ceea ce ni se pare important este faptul că se creează încă în zilele noastre piese epice remarcabile. Cred că nu greșim afirmînd că eroicul popor albanez — al cărui trecut zbuciumat este cunoscut — are o deosebită înclinare pentru epic. Numai astfel se explică de ce aproape toate evenimentele importante politice și economice dinainte și de după eliberare sînt cîntate în acest gen de mari dimensiuni. Tematica baladelor

https://biblioteca-digitala.ro

cuprinde realizări importante contemporane, descrie admirația și dragostea poporului pentru marile personalități. Enumerăm numai o parte dintre acestea: cîntece pentru Enver Hodja (președintele republicii albaneze), pentru N. S. Hrușciov, cîntec despre moartea lui I. V. Stalin, despre moartea și lupta unor patrioți: Selom Musa, Avni Rustem, Sali Butka etc., cîntece pentru armata nouă, pentru prietenia albano-sovietică, pentru crearea unor co operative meșteșugărești sau gospodării colective, cîntece despre hidrocentrale, despre descoperirea unor noi regiuni petrolifere etc. Textele epice sînt adaptate la un stil muzical recitativ; acest stil ca și maniera de execuție (alternarea fragmentelor instrumentale cu cele vocale, introducerea și finalul instrumental) se aseamănă cu ale baladelor românești, ceea ce confirmă o ipoteză mai veche a noastră cu privire la înrudirea folclorică a unor genuri vocale și instrumentale la popoarele din sud-estul Europei. În nordul țării baladele sînt încă vii și se execută într-o manieră specială; deși aici omofonia este caracteristică, în cîntarea baladelor se observă elemente străvechi de polifonie. Astfel acompaniementul vocii este susținut de cetelie (ceftelie) și constă dintr-o contra melodie sau un fragment melodic ostinat, la care se adaugă isonul susținut de una din cele două coarde ale instrumentului (uneori acompaniamentul este format din una-două ceftelii și llauri).

Dintre genurile legate de datele calendaristice cele mai importante sînt cîntecele de primăvară: « dita veres », la 14 iunie, obiceiurile și cîntecele de Sf. Gheorghe, de sîmbăta Floriilor (Llazore), de Sf. Nicolae etc. Dar cel mai bogat și interesant repertoriu este legat de nuntă, care, în timp ce în nord este executat numai de fete și femei, în restul țării se cîntă atît de bărbați cît și de femei, separat. Foarte multe obiceiuri și momente rituale sînt identice cu ale nunții românești (ducerea la apă a miresii, îmbrăcarea ceremonială a tinerilor, învîrtirea miresii de trei ori pe sub mînă etc.). Ceremonialul nupțial cuprinde vechi cîntece, dansuri și obiceiuri: cîntece pentru mireasă, executate în grup, de o factură melodică arhaică și o mare varietate ritmică, dansuri acompaniate numai ritmic (de « daire »); obiceiul de a acoperi mireasa cu voal roșu (obicei atestat și la noi în sec. XVIII de Dimitrie Cantemir, astăzi dispărut); terminologia comună și folclorului românesc: « Krushk » — cuscrii, invitații mirelui; « ospeț » — ospăț, petrecerea de nuntă; « oaspe » — invitat etc.

Dezvoltarea învățămîntului și mai cu seamă a învățămîntului mixt influențează și obiceiurile de nuntă. Din ce în ce mai mult, căsătoriile nu mai sînt determinate de interesele materiale ale părinților (în trecut logodna se făcea din copilărie astfel că tinerii nu se cunoșteau decît după căsătorie). S-a observat că în urma schimbărilor în mentalitate, a dezvoltării orizontului cultural al oamenilor, genurile vechi se transmit suferind transformări de diferite grade, în funcție, în conținut și structură, deci fenomenele noi care apar astăzi sînt o dezvoltare creatoare a tradiției.

Din repertoriul funebru se păstrează numai bocetul « Vajtin » și un cîntec ceremonial, executat în partea de nord de femei, antifonic. Prin prelungirea sunetului final al strofei melodice, în timp ce grupul următor reia melodia, se naște o polifonie rudimentară. Această manieră de execuție cît și structura melodică se aseamănă cu a cîntecului funebru « de petrecut » din Banat.

Cîntecele lirice (neocazionale), mai slab reprezentate în zona nordică, au o tematică bogată și o structură melodică foarte variată; repertoriul bărbaților diferă de al femeilor. În timp ce în zona nordică sînt cîntate solo sau în grup (omofon) instrumental sau mixt (voce — daire; voce — cimpoi — daire; voce — orchestră — clarinet, vioară, llaut, daire etc.), în sud ele sînt executate polifonic. Există mai multe stiluri de polifonie, diferite în muzica instrumentală, vocală sau mixtă (la două, trei, patru « voci »). În genere melodia principală este susținută de cei mai buni cunoscători ai repertoriului și care au o voce bună. Am observat următoarele stiluri de polifonie: *a)* cînd se execută la două voci, prima cîntă melodia iar a doua (poate fi grup) ține o pedală simplă (ison) pe sunetul fundamental; uneori isonul este melodizat prin saltul regulat sau liber la cvarta inferioară; *b)* în cîntarea pe trei voci, prima execută melodia principală, a doua o contra-melodie (« taie » cîntecul) iar vocea a treia ține isonul. În ceea ce privește conținutul muzical al fiecărei « voci » și modul de execuție s-au observat de asemenea mai multe stiluri: *a)* prima voce cîntă melodia principală, începînd direct fraza muzicală sau după intonarea unui sunet lung (sau unui grup de sunete) pe vocala *o* sau *e*; începe și se oprește pe treapta întîi sau pe subton. Strofa melodică sfîrșește pe treapta întîi, prin alunecare pe subton sau coboară la un sunet nedefinit, aspru, imitînd cimpoiul. În unele cazuri vocea întîi cîntă în toate strofele melodia principală iar în alte cazuri, aceasta este reluată alternativ de vocea a doua, vocea întîi executînd contramelodia. Există de asemenea maniere diferite de a « tăia » melodia principală: vocea a doua începe întotdeauna

https://biblioteca-digitala.ro

mai tîrziu decît prima, imediat după aceasta sau după intrarea isonului. Vocea a doua sfîrșește la unison cu vocea întîi și grupul de ison. Isonul poate fi un sunet lung ținut pe o vocală sau recitarea versului pe o pedală simplă, sfîrșind pe treapta întîi sau pe subton.

În execuția mixtă în care vocea alternează cu instrumentul, de obicei vocea intonează melodia principală iar contramelodia este susținută de clarinet, de vioară sau llaut. În interludiile instrumentale partea principală este susținută pe rînd de vioară și clarinet. Și în execuția instrumentală am observat trei stiluri diferite: *a)* melodia principală la clarinet, contramelodia la vioară iar isonul executat de llaut, vioara a doua și uneori acordeonul; *b)* melodia principală la clarinet, vocea a doua este formată dintr-un desen melodic ostinat, executat de vioară, iar restul instrumentelor țin isonul; *c)* toate instrumentele cîntă la unison sau octavă.

Melodiile instrumentale lirice, executate din vechile instrumente populare — probabil de origine păstorească după cum arată unele denumiri, « kajde e čobanit » — sînt foarte variate ca terminologie și conținut de la o regiune la alta (« kaba », « avazi », « nebet », « hora »). Melodiile, improvizații libere pe baza unor formule tipice tradiționale, se aseamănă cu doinele românești și cu unele melodii instrumentale, cîntate din fluier, din Peninsula Balcanică.

Cîntecele de leagăn și de copii (recitate sau cîntate) se aseamănă cu cele românești.

Cîteva cuvinte despre instrumente. Numărul mare de instrumente, unele străvechi, altele mai noi (idiofone, membranofone, aerofone și cordofone) variază după dimensiune, materialul din care sînt construite și modul de confecționare, structura, scara, funcția, repertoriul și modul de execuție; ele sînt strîns legate de viața poporului și de stadiul său de evoluție. Unele au o arie de răspîndire generală iar altele sînt cunoscute numai în cîteva regiuni. Fluierul (cu sau fără dop), confecționat din lemn sau metal, avînd un număr variabil de deschizături pentru degete (între 6 și 12 — fluier lung, scurt « ishkurt », cavalul) pare să fie încă cel mai iubit instrument. La instrumentele de suflat este caracteristică maniera de respirație, cu totul specială, prin nas, astfel că sunetul nu este întrerupt. Vechiul instrument de suflat, cunoscut și în folcloristica românească în trecut, surla (« zurna », « cignon », « cigon », « curle ») este încă utilizat în zona nordică a Albaniei; am întîlnit două tipuri de surle, unul pentru cîntarea melodiei iar al doilea pentru acompaniament. Cimpoiul (« gaida ») cu caraba simplă, acompaniat de obicei de « daire » (instrument de percuție), llaut-ul, cetelia, llauri, daul-ul (lodēr) sînt numai o parte din instrumentele utilizate de albanezi. În orașe, mai puțin în sate, a pătruns în orchestre acordeonul și clarinetul. Deși în zona nordică melodiile sînt omofone, nu putem trece cu vederea diferitele forme primitive sau mai dezvoltate de diafonie, păstrate aici în: *a)* muzica vocală, executată în două grupe, antifonic; *b)* în muzica instrumentală, executată de două instrumente de coarde, una din ele avînd rol de ison; *c)* în execuția heterofonică a două instrumente identice sau înrudite, de suflat și de coarde (două fluiere, două surle, două-trei cetelii) și *d)* în execuția vocal-instrumentală. Spre deosebire de muzica țărănească, caracterizată prin factura sa arhaică, bazată pe scări prepentatonice și pentatonice, uneori pure, alteori îmbogățite cu sunete pien, muzica orășenească, datorită influențelor suferite de-a lungul timpului, se prezintă într-un stadiu mai evoluat, repertoriul fiind eterogen.

Dacă din punct de vedere coregrafic se poate vorbi despre frumusețea și varietatea de stil și conținut al dansurilor albaneze, despre dinamismul și virtuozitatea dansurilor bărbătești, spre deosebire de grația, eleganța și armonia dansurilor femeiești, nu mai puțin interesante sînt melodiile mai cu seamă sub aspectul ritmic. În afară de măsurile obișnuite binare și ternare, sînt frecvente aici măsuri de 5, 7, 8, 9, 10 etc. timpi, unitare sau alternative, avînd accente surprinzător de bogate. Unele dansuri încep într-un tempo lent, evoluînd într-o mișcare vie, ceea ce produce un deosebit efect expresiv. Repertoriul de dansuri, executat solo, în perechi sau grup (de cerc sau șir), diferă după sex: dansuri bărbătești, femeiești și mai rar, mixte. În partea sudică melodiile dansurilor sînt executate vocal chiar de dansatori, polifonic. Primul dansator « corifeul » începe melodia, ultimul din șir o « taie » cîntînd o contramelodie iar ceilalți dansatori susțin isonul. În altă categorie intră dansurile a căror melodie este executată de asemenea vocal de către dansatori dar cu acompaniament instrumental, alternînd uneori partea vocală cu cea instrumentală. În nord dansurile sînt grupate în ciclu, format din 3—4 piese și sînt acompaniate de obicei de instrumente.

Acțiunea intensă de culturalizare, fără precedent în istoria țării, dezvoltarea învățămîntului de toate gradele, înființarea școlii de artă (cu cca. 400 elevi), a operei, ansamblurilor mari de cîntece și dansuri populare, echipelor artistice de amatori și orchestrelor populare de pe lîngă cooperativele meșteșugărești din orașe, au contribuit la ridicarea nivelului cultural și implicit la lărgirea orizontului artistic al maselor ca și la stimularea și dezvoltarea folclorului.

https://biblioteca-digitala.ro

În epoca actuală, cînd poporul albanez construiește cu convingere și entuziasm o viață nouă, lipsită de exploatare, cînd face eforturi neînchipuit de mari pentru crearea unei industrii naționale, pentru redarea unor noi terenuri agriculturii, cînd întreaga țară a fost colectivizată și cooperativizată (gospodării colective la sate și cooperative meșteșugărești la orașe) cînd orașe întregi au fost reconstruite, folclorul merge în pas cu vremea, exprimînd noile realizări, bucuria vieții noi și dragostea pentru patrie.

Deși cercetările noastre au fost parțiale ne-am dat seama de importanța extraordinară a folclorului albanez, nu numai pentru că alături de forme artistice străvechi pot fi urmărite, datorită schimbărilor rapide economice politice, și sociale, procesele vii de evoluție ale tradiției, dar și pentru că se pot studia asemănările cu folclorul poporului nostru și al celorlalte popoare din bazinul dunărean, dovadă incontestabilă a comunității de simțire și a condițiilor de dezvoltare asemănătoare de-a lungul istoriei.

EMILIA COMIȘEL

Atlasul etnografic polonez

În anul 1958 a apărut, la Wroclaw, prima fascicolă (de probă) a noului atlas etnografic polonez [Polski Atlas Etnograficzny], elaborat în cadrul Institutului de istorie a culturii materiale de pe lîngă Academia de Științe din R.P. Polonă. Alături de atlasul pentru portul popular polonez [Atlas Polskich strojów ludowych], aceasta este una din lucrările esențiale întreprinse de cercetătorii polonezi în perioada de după eliberarea Poloniei de sub jugul hitlerist.

Prima fascicolă cuprinde 17 hărți, din care două generale (rețeaua permanentă a localităților anchetate și împărțirea administrativă a țării) și 15 hărți referitoare la unele probleme ale agriculturii (varietăți de plug, seceră, îmblăciu, pătul și pivniță). O broșură cuprinzînd unele probleme teoretice și metodologice legate de elaborarea atlasului, însoțește fascicola. Această broșură cuprinde un scurt istoric al problemei cartografice la polonezi, arată sarcinile științifice la care trebuie să răspundă atlasul, discută problema izvoarelor materialului ce se va cartografia, precizează principiile după care a fost întocmită rețeaua de localități și fixează domeniul faptelor ce vor face obiectul atlasului. Broșura este un compendiu al studiului lui Jósef Gajek, din revista *Lud*, 42 (1956) 899—908.

Scopul urmărit de autorii atlasului este de a realiza o imagine dinamică a dezvoltării culturii naționale polone în diferitele ei manifestări tipice. Domeniul atlasului este întreaga sferă a culturii populare. Cu alte cuvinte, atlasul etnografic polonez va cuprinde și elemente de folclor. Problemele de acest fel nu au fost însă cartografiate pînă acum și nu putem ști modul în care vor fi rezolvate. Cîteva amănunte teoretice din broșura introductivă arată însă că, în această privință, cercetătorii polonezi nu au ajuns la o limpezire teoretică deplină. Astfel, cercetătorii polonezi împart faptele de cercetat în trei grupe: *cultura materială*, *cultura socială* și *cultura spirituală*. Ce este prima și cea din urmă știm, cea de la mijloc provoacă legitime nedumeriri. În această grupă intră obiceiurile rituale familiare, sărbătorile de peste an, problemele legate de anume organizații sociale și dreptul popular. Ne întrebăm cu ce sînt mai îndreptățite aceste fapte de a fi numite sociale și trecute într-o categorie aparte, decît cele din prima și a treia categorie. Este știut doar că «totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire în procesul muncii sociale desfășurate de-a lungul istoriei» se numește cultură (vezi: M. Rozental și P. Iudin: Mic dicționar filozofic. Buc., 1955) de unde se vede că însușirea fundamentală a oricărei culturi este caracterul său social.

Clasificarea de mai sus nu pare însă a fi întîmplătoare. O regăsim și în schema de clasificare a bibliografiei etnografice poloneze pe anii 1945—1954 (Halina Bittner-Szeweczykowa: Materialy do bibliografii etnografii Polskiej za 1945—1954 r. Suplement do XLIII T. Ludu, Wroclaw, 1958. 355 p.) Acolo, acest fel de cultură se definește prin: grupuri sociale în general, familia țărănească, forme de într-ajutorare pe vecinătăți, obiceiuri și ritualuri periodice, familiare și altele, drept popular și obiceiuri juridice populare, precum și tot felul de forme de viață devălmașă. Deși tricotomia de mai sus arată că acest gen de clasificare face parte dintr-un sistem, sîntem încredințați că pînă vor ajunge să realizeze cartografic aceste probleme, cercetătorii polonezi își vor lămuri punctele de vedere privitoare la clasificarea elementelor de cultură populară.

Fascicola de probă, apărută în 1958, ne arată că cercetătorii polonezi pot depăși cu succes impasul teoretic semnalat mai sus. Și este bine să menționăm că atît din punct de vedere

https://biblioteca-digitala.ro

științific cît și grafic, cele 17 hărți ale fascicolei de probă satisfac cerințele cele mai exigente. Hărțile 4—7, în care este analizat procesul comasărilor agricole prin desființarea haturilor din 1875 pînă în prezent, constituie un model vrednic de urmat.

A. F.

Un studiu ceh despre dansul popular

În cadrul lărgirii mișcării de studiere și valorificare a folclorului R. Cehoslovacă publică în ultimii ani foarte multe lucrări asupra dansului popular.

Printre folcloriștii cehi care studiază dansul popular se numără și Zdenka Jelinkova, din Bratislava. În anul 1959, ea ne-a vizitat țara avînd un interesant schimb de experiență cu sectorul coregrafic al Institutului nostru.

« Točivé Tance » [Dansurile învîrtite] se numește ultimul ei studiu, apărut în anul 1959, în editura Krajské nakladatelstvi Gottwaldov.

Prin denumirea de « točivé tance » autoarea înțelege un tip de dans de pereche, ce se caracterizează prin răsucirea perechii pe loc, în jurul unui ax central. Acest studiu, ce este rezultatul unei cercetări mai ample, se referă la diferitele variante ale aceluiași tip de dans, ce se găsesc în Cehoslovacia și în deosebi în Slovacia, Moravia de Răsărit și Silezia.

Autoarea plasează aria europeană de răspîndire a dansurilor de-nvîrtit înrudite cu « točivé tance », în Europa centrală și îndeosebi la popoarele slave, menționîndu-l și la maghiari (ciardaș) și romîni (învîrtita).

Studiul este completat cu un tablou al tuturor dansurilor de-nvîrtit, culese în R. Cehoslovacă.

În analizarea tipului « točivé » autoarea desprinde 3 părți: o parte de așa-zis preludiu, o parte de învîrtire propriu-zisă și o parte de improvizație. Partea I-a, în care dansatorii fata și băiatul stau alăturați ținîndu-se de mînă, se desfășoară pe cîntec. Apoi urmează învîrtirea propriu-zisă, care este de fapt figura de bază a dansului. Ea este urmată de o parte de improvizație liberă, în care bărbatul face diferite sărituri bătînd din palme, în timp ce fata se-nvîrte pe loc. Aceste trei părți de bază ale dansului sînt îmbogățite prin multiple improvizații individuale.

Considerînd dansul de-nvîrtit ca forma cea mai veche a dansului de perechi, Zdenka Jelínkova emite ipoteza că el se trage din dansurile de cerc, aducînd ca argument faptul că în Boemia, Slovacia de mijloc, Ungaria și Romînia, se dansează încă și astăzi ambele forme, de cerc și perechi, pe același cîntec sau melodie de dans.

Nu știm care este situația în celelalte țări dar în ceea ce privește învîrtita noastră, forma actuală a desfășurării ei nu ne permite a susține că ea se trage dintr-un dans de cerc. Argumentul ar fi valabil dacă ar fi să judecăm după dansurile de tip horă sau sîrbă, care se joacă în momentul de față și în cerc și în perechi. Dar atît hora-n vals cît și sîrba-n vals nu pot fi apropiate de învîrtita noastră ardeleană, care este considerată de noi ca avînd o structură cu totul diferită.

Prezentarea grafică a studiului este foarte îngrijită; fotografiile artistice și sugestive din diferite regiuni ale țării, tabelele cu localitățile în care s-a cules, precum și bibliografia respectivă, îi sporesc interesul. Considerăm ca foarte valoros și interesant pentru folcloriștii romîni studiul Zdenkăi Jelínkova, iar exemplul ei de a aborda cu curaj studii monografice asupra unor anumite dansuri, demn de urmat.

VERONICA MICZNIK

Congresul internațional al basmelor populare

Kiel-ul și Kopenhaga au fost locul unui important congres internațional între 19—29 august 1959. S-au întrunit aproximativ 160 cercetători ai basmului popular pentru a coordona lucrările catalogului de basme internațional și a cataloagelor naționale și pentru a-și comunica rezultatele cele mai noi ale cercetărilor.

Congresul a fost organizat de către Institutul universitar de etnografie din Kiel, Nordisk Institut for folkedining, din Danemarca, precum și de către alte asociații europene care se ocupă de basmele populare.

Cele aproximativ 65 de referate prezentate în limbile franceză, germană și engleză, au abordat diferite aspecte ale cercetării basmului încît se observă o grupare tematică a lor.

https://biblioteca-digitala.ro

În grupa I putem să enumerăm comunicările care tratează cercetarea basmelor populare și problemele ei esențiale. Prof. Kurt Ranke, în comunicarea introductivă, a vorbit despre problemele fundamentale ale genurilor prozei populare sub titlul « Einfache Formen » [Forme simple]. Prof. Ortutay Gyula (R.P. Ungară) a făcut o dare de seamă, cu titlul « Begriff und Bedeutung der Affinität in der mündlichen Ueberlieferung » [Concepția și însemnătatea afinității în tradiția orală], despre datele noi care au servit la stabilirea unor legi interne, esențiale, ale tradiției orale. Prof. J.O. Swahn a insistat în comunicarea sa asupra obiectivelor actuale ale cercetărilor internaționale asupra basmelor, iar Jan de Vries asupra problemei atît de discutată a raportului dintre basme și mituri.

În grupa a II-a se pot enumera referatele care s-au ocupat de starea și lucrările actuale ale cataloagelor naționale și internaționale de basme. Deosebit de interesant a fost referatul lui Stith Thompson despre starea actuală a lucrărilor asupra categoriilor de tipuri și de motive. Munca lui de revizuire a catalogului de tipuri durează din 1956 și de atunci prof. Thompson a vizitat numeroase țări și a prelucrat materialul arhivelor pentru ediția corectată. El coordonează cu grijă catalogul tipurilor cu ediția corectată a lui « Motif index of folk literature ». Cu toate că mai sînt încă multe probleme nesoluționate, intenția Prof. Thompson este de a încheia și a tipări indexul astfel îmbunătățit.

În acest grup se înscriu și referatele despre lucrările catalogului de basme din numeroase țări europene și cîteva neeuropene (respectiv despre principalele tipuri de basme ale unor teritorii lingvistice, grupări etnice).

Marie-Louise Tenèse a ținut un referat interesant despre catalogul analitic al tipurilor de basme franceze. Interesant a fost și referatul Prof. Megas despre tipurile de basme grecești. Cercetătoarea maghiară Kovacs Agnes a vorbit despre catalogul de basme maghiar. Tot aici se înscriu și referatele și lucrările de sistematizare despre tipurile de basme din Malta, Macedonia, India, America de nord, Japonia și alte țări.

Grupa a III-a au format-o referatele care s-au ocupat de problemele de etnologie și istoria religiilor după cum acestea se desprind din fondul basmelor și legendelor. Discuțiile vii care au urmat după referate au marcat importanța și complexitatea problemelor ridicate de referatele din acest grup.

La congres s-a abordat și problema catalogului național și internațional al legendelor. Prof. Wayland D. Hand a făcut propuneri privitoare la acest subiect. Remarcabil în acest sens este studiul lui Lutz Röhrich despre legenda « Stăpînul animalelor » care a fost urmat de o discuție foarte animată. G. Rudolph a susținut un referat interesant despre legendele minerilor germani.

O problemă nouă a ridicat Gisela Schneidewind urmărind drumul istoric și social al formării unei legende plecînd de la o întîmplare din sec. XVII.

Grupa IV — și aici se înscrie cea mai mare parte a referatelor — s-a ocupat de istoria unor motive și tipuri de basme, de circulația lor, respectiv de problema limitelor folclorului și literaturii.

Max Lüthi a prezentat un referat cu titlul: « Das Märchen als Gegenstand der Literaturwissenschaft [Basmul ca subiect al științei literare]. E. Mudrak (Viena) a vorbit despre influența reciprocă dintre literatură și tradiția populară.

Au urmat metoda « clasică » monografică, referatele făcute de Archer Taylor, N. Boratav, Francis Lee Utley, despre viața cîte unui tip sau motiv de basm.

Numeroase și interesante au fost studiile ce au abordat problematica cercetărilor din țările Europei răsăritene. Menționăm comunicarea prof. Karel Horálek (Praga, R. Cehoslovacă): Hauptprobleme der Volkskundlichen Balkanistik [Problemele principale ale balcanisticii folclorice]. Comunicarea se oprește asupra metodelor de studiere comparativă a poeziei populare balcanice, insistînd pe cercetarea diferitelor tradiții ce se împletesc aici ca: tradiția antică locală, influența literaturii slave bisericești, a influențelor culturii turcești și caucaziene. K. Horálek și-a ilustrat comunicarea cu material muzical. În continuare autorul a arătat necesitatea de noi culegeri și de sistematizare metodică a materialului. Aici se înscriu și referatele lui I. Gravenauer și Milko Maticetov.

Însfîrșit, ultima grupă au format-o referatele ce s-au ocupat de basmul « viu », de prilejurile și funcția povestirii, de stilul povestirii, de individualitatea povestitorului sau de fondul spiritual al povestirii. Aceste referate au fost ținute de cercetătorii acelor țări unde povestirea este încă un exercițiu viu, unde se mai oferă prilejul pentru examinarea ei în cadrul culturii populare. În importante părți ale Europei apusene și ale Europei nordice prilejurile de povestire sînt încă deosebit de vii și cercetările asupra basmelor populare se concretizează în studii istorico-filologice.

https://biblioteca-digitala.ro

Congresul a urmărit cu mare interes referatele lui Richard Dorson (Bloomington), Maja Bošković-Stulli (Zagreb) care s-au ocupat de basmele « vii », și O. Sirovátka (Brno). Oprindu-se asupra stadiului actual a basmului popular ceh, O. Sirovátka, a arătat că în anii din urmă cercetătorii cehi au notat enorm de multe povestiri și basme populare. Cercetările au permis să se ajungă la următoarele concluzii: în genere, trăiesc încă aceleași forme de povestire populară ca acum 100 de ani, dar anumite genuri ca basmele cu animale, cu vrăji, legendele sînt pe cale de dispariție. Poveștile cu conținut superstițios pot fi culese încă pretutindeni, dar și acestea dispar. Mai viabile par legendele istorice. Cel mai important gen de povestire este astăzi anecdota și amintirea. În continuare referatul s-a ocupat de influența literaturii scrise asupra formelor de povestire.

S-au bucurat de succes lucrările referenților: Sebastiano Lo Nigro despre stilul basmelor; Elisheva Schoenfeld, despre povestitul în Israel; Linda Dégh despre activitatea creatoare a povestitorului.

În continuare, s-a vorbit despre activitatea povestitorilor și povestitul în Irlanda. Séamus O'Duilearga, îndrumătorul cercetărilor de basme irlandeze, a răspuns detaliat la problemele ridicate în discuțiile de după comunicări.

Buna organizare a congresului cît și atmosfera de prietenie și colaborare au făcut posibilă luarea de hotărîri comune în vederea coordonării internaționale a cercetărilor de basme.

Conform programului referatele congresului vor vedea lumina tiparului.

TEKLA DÖMÖTÖR
(Budapesta)

Al 6-lea Congres internațional de antropologie și etnologie

Cel de al 6-lea Congres internațional de științe antropologice și etnologice va avea loc anul acesta între 30 iulie și 6 august la Muzeul Omului dinParis.

Comitetul de organizare a distribuit tuturor membrilor Uniunii prospectul cuprinzînd programul provizoriu al congresului (ședințe de lucru, recepții, excursii).

Ședințele de lucru vor avea loc, în majoritate, la Muzeul Omului și numai în mod excepțional la Muzeul de arte și tradiții populare și Muzeul Guimet.

Lucrările congresului se vor desfășura în cadrul a două mari secții: Antropologie și Etnologie la care se adaugă o secție mixtă mai restrînsă: Muzeologia. Secția de antropologie se va împărți în patru subsecții: *1)* antropologie morfologică; *2)* antropologie fiziologică; *3)* antropologia raselor și populațiilor și *4)* paleoantropologia și originea omului.

La rîndul ei secția de etnologie va fi împărțită în alte paisprezece subsecții, dintre care amintim numai secțiile de: *a)* Etnologie generală și metodologie, metode de cercetare; *b)* etnolingvistică, *c)* etnomuzicologie, artă și dans; *d)* etnologia istorică și tradițiile populare; *e)* etnopsihologie; *f)* demografie.

Conform deciziei luate de Consiliul permanent al Uniunii, fiecare participant are dreptul să prezinte o singură lucrare făcîndu-se excepție numai în cazul unor comunicări de o importanță deosebită. Comunicările pot fi prezentate într-una din următoarele șapte limbi: franceză, rusă, engleză, germană, spaniolă, italiană și portugheză — franceza rămînînd limba oficială a congresului.

După închiderea congresului, comitetul de organizare va oferi participanților două excursii de studii (la alegere) prima în Bretania (pentru informații cu caracter etnografic și arheologic) și a doua în Périgord (pentru informații în domeniul preistoricei).

C. DOSIOS

A 13-a Conferință a I.F.M.C.

Cea de a 13-a conferință a Consiliului Internațional de Muzică Populară va avea loc la Viena între 24 și 29 iulie 1960.

Pînă în prezent a fost distribuit membrilor Consiliului numai prospectul preliminar, anunțîndu-se primul subiect din viitoarea tematică a Conferinței, asupra căruia s-a căzut de acord: « Culegerea și păstrarea muzicii populare autentice prin înregistrări pe teren ».

https://biblioteca-digitala.ro

Alegerea acestei teme a fost determinată de necesitatea unui efort comun în acțiunea de culegere și păstrare a muzicii populare. Se propune deci un schimb de păreri între reprezentanții organizațiilor de radio, institutelor de folclor etc., privind metoda de culegere a muzicii populare și posibilitățile de colaborare în acest domeniu.

Pentru a asigura timpul necesar discuțiilor în cadrul conferinței, s-a propus ca toate organizațiile membre ale Consiliului să trimită secretariatului o notă detaliată.

Aceasta va trebui să conțină informații asupra activității organizației respective privind înregistrările de teren, măsurile luate pentru păstrarea acestor documente, asupra personalului de specialitate ,asupra planului de activitate în viitor și a metodelor de popularizare a creației folclorice. Detaliile cuprinse în notă vor fi discutate de un comitet preparator și vor fi prezentate în cardul unui raport general.

C. DOSIOS

https://biblioteca-digitala.ro

ANTOLOGIE FOLCLORICĂ DIN ȚINUTUL PĂDURENILOR (HUNEDOARA). Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. București 1959, 144 p.

Publicarea unei antologii de material folcloric muzical (antologie alcătuită de un grup de cercetători științifici, condus de Emilia Comișel, din cadrul Institutului de folclor) reprezintă un preliminar de bun augur în munca de alcătuire a Marii colecții a folclorului R.P.R. Asemenea evenimente intră în categoria acelora care pot fi socotite îmbucurătoare din mai multe puncte de vedere. În primul rînd ele aduc o contribuție însemnată la familiarizarea, cu un ceas mai devreme, a publicului larg cu valorile folclorice semnificative. În al doilea rînd editarea unei culegeri de materiale muzicale și literare pune la îndemîna specialiștilor un instrument de lucru, în sfîrșit apariția ei crează un suport presupunerii unui stadiu avansat al lucrărilor monografice, antologia constituind într-o măsură un pas către monografie. Amintim că volumul de față are cîteva antecedente în modul de abordare a faptelor (antologie regională): T. Brediceanu: 170 Melodii populare romînești din Maramureș. ESPLA, 1957; N. Ursu: Cîntece și jocuri din Valea Almăjului (Banat). Editura Muzicală, 1958; C. Zamfir, V. Dosios, E. Moldoveanu-Nestor: 132 cîntece și jocuri din Năsăud. Editura Muzicală, 1958; N. Lighezan: Folclor muzical bănățean. Editura Muzicală, 1959. Cu excepția antologiei năsăudene, însă, nici una dintre ele nu e rodul cercetărilor întreprinse în cadrul colectivelor monografice regionale ale Institutului de folclor, situație care îndreptățește primirea cu deosebit interes a noii antologii apărute. Făcînd o paranteză, remarcăm că importanța criteriului regiune folclorică, adoptat în cercetare și în expunerea rezultatelor, decurge din capacitatea surprinderii fenomenelor și proceselor de viață socială și artistică — în ambianța care le e proprie. În plus, elaborarea acestor prezentări la un nivel de suficientă aprofundare a faptelor înseamnă — în cadrul întregului teritoriu folcloric românesc — o pătrundere în zona studiilor de caracterizare a genurilor, de descriere a răspîndirii lor, de precizare a funcționalității pe care o comportă.

În acest sens, ceea ce se denumește în limbaj neoficial prin apelativul de «ținut al Pădurenilor» oferă un interes care justifică din plin cercetările. Remarcabila unitate stilistică, colorată ulterior de diferențierea ivită între nordul — ieșit mai lent din cadrele vieții feudale — și sudul regiunii — unde relațiile capitaliste și-au făcut loc de timpuriu — fondul tradițional relativ bine păstrat, existența «la suprafață» a unor genuri rare (rituale funebre), abundența și varietatea creațiilor de diferite vîrste, ca și valoarea lor estetică deosebită, procesul de creație încă viu, actualitatea operelor, datorită elementelor noi care germinează puternic, într-un cuvînt intensa viață folclorică, fac din regiune o comunitate de viață artistică de o importanță netăgăduită.

Antologia — un fruct al investigațiilor întreprinse, începînd cu anul 1950, de către un colectiv de specialiști în folclor muzical, literar și coregrafic (vezi pag. 5) — umple, prin însăși faptul apariției, un gol acut resimțit în lumea publicațiilor de specialitate. O singură încercare de a corela observațiile și de a caracteriza specificul muzical al teritoriului hunedorean se oferea cercetătorului, studiul lui Béla Bartók: A hunyadi román nép zenedialektusa [Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara], apărut pentru prima dată în *Ethnografia*, Budapesta 1914, tradus mai tîrziu în limbile germană și romînă. Melodii pădurenești izolate se mai găsesc risipite în publicațiile ulterioare ale lui Bartók, în special în: Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtslieder) [Melodii ale colindelor romînești], Wien 1935, și în Emil Riegler-Dinu: Das Rumänische Volkslied. Eine musikwissenschaftliche Studie. [Cîntecul popular romînesc. Studiu muzicologic] Berlin, 1940. Culegeri rămase în manuscris au făcut Sabin V. Drăgoi (1925) și Ilarion Cocișiu (1933,1946, 1950), (v. pag. 5 a Antologiei).

Materialul antologic e precedat de o introducere care schițează coordonatele de referință ale fenomenului artistic în cauză și comentează judicios aspectele principale ale lui. Introducerea are patru secțiuni inegale ca dimensiune, circumscriind tot atîtea planuri de fapte. Prima dintre ele face o — poate prea scurtă — prezentare a istoricului populației pădurenești,

https://biblioteca-digitala.ro

privită în linii mari, pornind de la cele dintîi atestări pe bază de documente scrise (sec. XIII). Credem că o eventuală amplificare în sensul unei expuneri mai dezvoltate a considerentelor istorice de viață social-economică a diverselor grupuri, cu insistență asupra perioadei actuale, ar fi fost cît se poate de binevenită neavînd ca rezultat decît o viziune mai clară înăuntrul fenomenelor.

În continuare se atinge noțiunea de stil muzical regional și se schițează integrarea stilului pădurenesc în unitatea folclorică generală a teritoriului nostru. Momentul ne oferă din nou prilejul să reflectăm la avantajele unei tratări mai puțin zgîrcite a faptelor și la observațiile mai de adîncime, care ar fi putut să solicite binecunoscuta competență a alcătuitorilor. Urmează o trecere în revistă a culegerilor de folclor făcute în cercul de viață al pădurenilor, iar apoi — miezul acestei subdiviziuni — succinta analiză a principalelor teme întîlnite în regiune. O serie de observații valoroase își găsesc locul aici. Viața diverselor grupuri tematice este pusă în legătură cu condiționările sociale care le-au dat naștere și cu reflexul acestor condiționări în planul ideologic. În cîntecele legate de ocazii precise — așa numita categorie a ritualelor — atitudinea poporului față de problemele vieții depășește stricta sferă tematică a unui gen, prelungindu-se « prin conținutul general, prin orientarea în ansamblu a creației respective » (pag. 5) fapt care vine să adîncească și să clarifice expresia. În colinde, spre exemplu, dincolo de textul propriu-zis, atitudinea colectivității reiese în egală măsură din semnificația, din funcția care vehiculează produsele. Același lucru se întîmplă în repertoriul de nuntă și în cel de înmormîntare. În cadrul cîntecelor nelegate de vreun prilej anumit afirmarea atitudinii se face în însăși bogăția de teme a genului, care, « reflectă în mod multilateral legătura strînsă a folclorului cu viața » (pag. 9). Această legătură permanentă a folclorului cu viața se verifică în prezent, pe de o parte, prin restructurarea pe care o suferă creațiile tradiționale puse în fața noilor realități ale societății noastre, iar, pe de altă parte, prin lărgirea orizontului artistic al creatorilor care-și îmbogățesc operele cu elemente calitativ noi în tematică și realizare (v. ex. pag. 13—14).

Cea de a treia subdiviziune a introducerii face o prezentare și o descriere a principalelor genuri muzicale din folclorul pădurenesc conținut în corpul antologiei. Concret, genurile sînt grupate în modul următor (v. pag. 14): I. Genuri legate de prilej: *a)* colinde și « zicala dobei », *b)* cîntece nupțiale, *c)* cîntece funebre; II. Genuri nelegate de prilej: *a)* cîntece propriu-zise, vocale și instrumentale (de origine vocală), *b)* povestirea muzicală a ciobanului care și-a pierdut oile (instrumentală), *c)* melodii de dans (instrumentale). Adoptarea acestei împărțiri în cuprinsul lucrării indică, de altfel, alegerea genului ca criteriu de clasificare internă a materialului antologic. În cadrul genului melodiile au fost grupate « după criterii diferite » (v. pag. 24). Înainte de a se trece la definirea genurilor ca atare, se face un scurt sondaj în interiorul fenomenului folcloric pînă la nivelul aspectelor polimorfe ale evoluției, al coexistenței dintre straturi diferite ca vîrstă, al raportului dintre tradiție și inovație, extrăgîndu-se observații principiale și binevenite. Caracterizarea genurilor e realizată — în continuare — cu ajutorul întrunirii mai multor trăsături referitoare la funcție, conținut, melodică, formă arhitectonică, structură metrico-ritmică, mod de execuție. Semnalăm cîteva scăpări care s-au strecurat în redactarea acestui pasaj: cu excepția repertoriului de nuntă nu s-a prezentat — și considerăm aceasta o lacună — o tipologie a melodiilor. Deficiența e compensată întrucîtva de indicarea — deși incompletă — variantelor în textul antologiei. De asemenea, s-a omis caracterizarea muzicală a unor tipuri — gen din repertoriul ceremonial funebru (Cîntecul zorilor, Strigă moartea la fereastră, Harîngul se trage-n luncă) și din cel păstoresc (Ciobanul care și-a pierdut oile). Dacă la jocuri relația dintre strigătură și melodie este indicată, cea dintre melodie și pași lipsește. Un aspect similar, legătura dintre ritmul melodiei, al dobei și al strigăturilor în « zicala dobei », este lăsat deoparte. La colinde, nu se inisistă suficient asupra problemelor pe care le pune refrenul (tipuri, caracterizare), deși exemple ridică însăși melodiile din cuprinsul antologiei. În legătură cu planurile inegale de prezentare a creațiilor în perioada actuală, se sezisează în mod just că există o înclinație a greutății specifice a efortului creator și a receptivității spre genuri de mare actualitate (cîntecul propriu-zis, strigătura): « Genul cel mai viu, în plină dezvoltare este cîntecul propriu-zis. El tinde să spargă cadrul vechi, dar în același timp să influențeze și să absoarbă alte genuri pe cale de destrămare » (pag. 19). Observația nu e dusă însă cu consecvență pînă la capăt, lucru care ar fi făcut posibil, pe de o parte clarificarea perspectivelor ce stau în fața anumitor categorii de opere, a rolului însemnat pe care sînt chemate să-l joace în educarea în spirit nou a oamenilor, în făurirea conștiinței socialiste a acestora, iar pe de altă parte, ar fi furnizat explicația constatării că, în ceea ce privește cîntecele rituale, « se observă tendința de destrămare sau de dispariție treptată » (pag. 15) a lor.

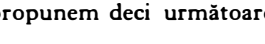
https://biblioteca-digitala.ro

Ultima parte a introducerii înglobează obişnuitele explicaţii referitoare la tratarea şi modul de prezentare a materialului. Mai puţin obişnuită ni se pare includerea prezentării versului popular în acest capitol a « observaţiilor de ordin tehnic » (pag. 22).

Partea antologică propriu-zisă, conţine 144 de exemple, poezie şi muzică în marea lor majoritate, cu excepţia cazurilor de omonimie melodică. Cu toate că — în interiorul limitelor unei antologii de proporţii restrînse — sarcina de a opera o selecţie de piese reprezentative într-o regiune atît de bogată nu era de loc uşoară, ea a fost totuşi rezolvată meritoriu de către colectivul de redactare care a reuşit să dea — cu cîteva excepţii — un material de o valoare artistică şi documentară indiscutabilă. Printre calităţile lucrării înregistrăm: buna sistematizare a melodiilor — făcută, conform celor spuse în introducere, urmînd criteriului gen, iar înăuntrul genului după cele mai apte trăsături pentru fiecare categorie în parte — scrupulozitatea notării muzicale care oferă garanţii suficiente prin consemnarea datelor informative de provenienţă a piesei (locul de origine, numele şi vîrsta informatorului, anul culegerii) conştiinciozitatea cu care sînt menţionate şi grupate la un loc — în măsura în care a permis-o cadrul genului — variantele muzicale. Considerăm de asemenea rezolvată — în practică — în mod satisfăcător problema notării înălţimii melodiilor, ca şi a structurii lor metrico-ritmice.

Ne vom permite ca, trecînd fugitiv în revistă paginile antologiei, să facem cîteva marginalii referitoare la material. •

Unele derogări, pe care le-am putut constata, de la aplicarea programului enunţat în introducere duc la rezultate neconcordante care apar ca inconsecvenţe. Astfel, deşi la pag. 14 « Povestea ciobanului care şi-a pierdut oile» e detaşată de cîntecele propriu-zise, în antologie (pag. 126—128) atît această piesă cît şi alte două din repertoriul păstoresc (Momîrlana, A oilor) sînt incluse în categoria cîntecelor. La pag. 17, melodia nr. 34 (Mireasă cu ochii flori) e reunită — aşa cum e şi normal — variantelor 29—32 cu care ilustrează acelaşi tip muzical; la exemplu (pag. 60) nu întîlnim nici o specificare. În ceea ce priveşte notarea înălţimii relative a melodiilor e discutabil dacă aplicarea celor spuse la pag. 24 (« Melodiile vocale au fost notate cu finala *mi*, cînd ultimul rînd melodic sfîrşeşte în mod minor şi cu finala *sol* cele în mod major ») poate duce la vreun rezultat satisfăcător pentru o clasificare raţională. De altfel, însăşi alcătuitorii nu au ţinut seama de aceste principii totdeauna (nr. 2, 3, 4, 5, 10, 17, 18 şi altele) fapt care le-a fost deosebit de util deşi contrazice normele expuse mai sus.

Ne exprimăm nedumerirea în faţa tratamentului preferenţial acordat unor melodii în 2/4, 3/4 2/4, şi 3/8 pentru care s-a notat fracţia metrică la început, în timp ce melodiile în giusto silabic (nr. 6—20,22 şi altele) au fost izolate cu grijă de contactul cu măsura. Nutrim îndoieli asupra executării ca atare a cuadrupelor apogiaturi din ex. 17, recomandînd în consecinţă omologarea lor în note reale. La exemplul nr. 21 percepem ca o unitate formula ritmică  însă cu valorile reduse la jumătate, ţinînd cont de atmosfera tempoului; propunem deci următoarea schemă: 2/4 cu = 120. La o serie de melodii (29 de piese) lipseşte indicaţia metronomică din cauza unor dificultăţi tehnice care n-au putut fi înlăturate (v. pag. 24).

Ţinem să evidenţiem contribuţia deosebită pe care o aduce latura literară la realizarea unui întreg de calitate, prin numeroasele piese de o mare valoare artistică şi documentară. Am vrea să facem remarca însă că admiterea unor texte incomplete sau neconcludente (de tipul nr. 53, 60, 69) se cerea contrabalansată de o trimitere la variante mai extinse sau de o explicaţie. De asemenea credem că ar fi fost oportun dacă s-ar fi schiţat în mod sumar, în introducere, mecanismul variantelor poetice (contaminări, versuri călătoare, imagini stereotipe) generalizîndu-se astfel la nivelul unor observaţii teoretice de principiu, particularităţile oferite de numeroasele exemple virtuale publicate. În fine, la unele colinde lipseşte indicaţia persoanei pentru care se cîntă — fapt care nu nelinişteşte decît atunci cînd semnificaţia textelor din acest punct de vedere e neclară (nr. 8, 10) — iar la una singură (nr. 11) specificarea melodiei pe care se execută.

În ciuda tuturor neajunsurilor mai sus amintite — ridicate în bună măsură de greutăţi obiective condiţiilor în care s-a lucrat — antologia are merite incontestabile şi consultarea ei în interes documentar sau utilizarea ca instrument de lucru poate aduce un real folos atît cercetătorilor cît şi cercurilor largi de nespecialişti. Nădăjduim în consecinţă că cititorii vor şti să aprecieze aşa cum se cuvine această nouă publicaţie a Institutului de folclor.

N. RĂDULESCU

https://biblioteca-digitala.ro

M. DRUSKIN: *RUSSKAIA REVOLUȚIONNAIA PESNIA [Cîntecul revoluționar rus] Gusudarstvennoie muzîkalnoie izdatelstvo*, Moskva, 1954, 161[-162] p.

Cartea prof. M. Druskin consacrată cîntecului revoluționar rus a fost cunoscută și apreciată de către cercetătorii Institutului de folclor. Socotim necesară o prezentare amplă a acesteia, cu atît mai mult cu cît astăzi, în fața cercetătorilor noștri stă sarcina întocmirii monografiei cîntecului muncitoresc și nou.

Lucrarea prezintă un dublu interes: în primul rînd interesează ca metodă și principii de cercetare și în al doilea rînd ne ajută în cercetarea cîntecului muncitoresc revoluționar de la noi, care nu se poate face decît cunoscînd creațiile altor popoare și în primul rînd a popoarelor din Uniunea Sovietică, cu care poporul nostru a avut strînse legături.

Cîntecul revoluționar din Rusia oglindește istoria luptei de eliberare dusă de popor. Autorul consideră cîntecul revoluționar ca parte integrantă a creației de cîntece a poporului rus, îndreptățit fiind de faptul că aceste cîntece reprezintă, pe plan artistic, expresia « năzuințelor și așteptărilor poporului ». Cîntecele revoluționare au fost larg răspîndite și în procesul circulației, au suferit schimbări determinate de specificul vieții și de funcția îndeplinită în istoria mișcării muncitorești.

Cîntecul revoluționar începe să se contureze în perioada decembristă. Decembriștii sînt primii care remarcă rolul agitatoric al cîntecului și îl folosesc în lupta lor.

Despre cîntecele din această perioadă se cunosc puține date. Se știe cu certitudine că cea mai mare parte din textele acestor cîntece erau scrise de poeții decembriști ca Bestujev, Rîleev ș.a. Multe dintre texte se cîntau pe melodii populare ruse. Nu se cunoaște însă aria de răspîndire a acestor cîntece, felul în care era prelucrată muzica populară pentru a corespunde semnificației social-politice a textului și, ceea ce este mai important, nu se cunosc decît vreo 10 melodii pe care s-au cîntat cîntecele decembriștilor. Această stare de lucruri se datorește faptului că foarte puține melodii au fost notate și, deci, au ajuns pînă la noi într-o formă neschimbată. Numărul atît de mic nu dă posibilitatea generalizărilor și din această cauză M. Druskin nu a consacrat un capitol special creației de cîntece din prima perioadă a luptei revoluționare a poporului rus.

După înăbușirea mișcării decembriste, un rol însemnat în răspîndirea cîntecului revoluționar l-au avut Hertzen și Ogarev. În această perioadă se dezvoltă și se îmbogățesc cu forme noi, lirico-epice, cîntecele satirice, atît de iubite de decembriști. Tot acum apare în creația populară de cîntece figura revoluționarului de profesie, care se jertfește pentru binele patriei. Această imagine, nu lipsită de o oarecare tentă melodramatică, se va întîlni mai des în perioada raznocinților.

În a doua etapă a luptei de eliberare cîntecele revoluționare capătă o mare dezvoltare și un rol agitatoric deosebit. La baza lor stau protestul social și visurile despre o viață mai bună. Acestea nu sînt cîntece sociale propriu-zise, ci mai de grabă cîntece lirice cu un pronunțat caracter social; în ele se vorbește despre ținutul natal, despre patrie, despre pădurile și stepele nemărginite. (« În jos pe Volga », « Nu foșni dumbravă verde » ș.a.).

Tot aici se înscriu cîntecele despre răscoalele țărănești din secolele XVII—XVIII, care continuă să circule și în sec. XIX, generînd noile cîntece ale recruților, edecarilor, argaților și țăranilor iobagi.

Autorul prezintă pe larg căile de formare a cîntecului revoluționar rus, stabilind mai multe modalități de creare a cîntecului revoluționar. Printre acestea se numără:

https://biblioteca-digitala.ro

1. Contaminarea textelor sau a melodiilor. În formarea cîntecului revoluționar rus acest procedeu a avut un rol deosebit, deoarece migrația melodiilor era un fenomen caracteristic al creației de cîntece și ca urmare legătura dintre cuvînt și muzică slăbea tot mai mult în cîntec. Astfel, melodia unei cunoscute romanțe (« Pescărușul ») a servit drept bază pentru compunerea unor cîntece revoluționare printre care « Marș popular », « Noi mergem curajos în luptă » ș.a.

2. Schimbarea semnificației inițiale a cîntecului. De exemplu: pe baza cîntecului « Printre pădurile seculare trec haiducii », foarte popular în deceniul VIII al secolului XIX, a fost compus în perioada războiului civil un cîntec în care figura curajosului haiduc Ciurkin este înlocuită cu cea a unui comandant sovietic. Mai mult decît atît. Au existat cîntece care au cunoscut ambele procese. Așa stau lucrurile cu cîntecul « Au auzit părinții, războiul a început ». Acest cîntec a fost compus prin contaminare pe baza romanței « Pescărușul» despre care am vorbit mai sus. După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie acest cîntec suferă noi transformări devenind un cîntec de mobilizare a muncitorilor pentru apărarea Patriei socialiste amenințată de intervenționiști: « *Ascultă, muncitorule, / A început războiul / Lasă-ți lucrul / Pregătește-te pentru marș* ».

3. Prelucrarea unor teme comune care apropie diferite tipuri de cîntece. Aici trebuie să vorbim în primul rînd despre cîntecul soldățesc, ce se transformă în cîntec de fabrică. Iată un exemplu mai grăitor decît orice comentariu:

Cîntec soldățesc	**Cîntec de fabrică**
Cine n-a fost peste Dunăre	*Cine n-a fost la Ohta,*
Acela nu cunoaște necazul	*Acela nu cunoaște necazul*
Eu am fost, fraților, peste Dunăre ;	*Noi am fost acolo,*
Știu ce e necazul	*Știm ce e necazul.*
— Voi, tineri soldați !	*— Ei, voi, fetelor de la fabrică !*
De ce sînteți slabi și palizi?	*De ce sînteți palide?*
— Noi sîntem slabi și palizi	*— Noi sîntem slabe și palide*
Pentrucă mereu sîntem în marș	*Pentru că trăim în sărăcie.*

Acest fenomen al transformării cîntecului ostășesc în cîntec muncitoresc nu este propriu numai Rusiei, el se întîlnește și la alte popoare.

Edificator în această privință este studiul: Das Leunalied. Zu Geschichte und Wesen des Arbeitervolksliedes [Cîntecul din Leuna. Contribuții la istoria și structura cîntecului popular muncitoresc] al lui Wolfgang Steinitz din Deutches Jahrbuch für Volkskunde, 4(1958) 3—52.

În timpul republicii de la Weimar a existat în mișcarea muncitorească comunistă din Germania un cîntec foarte răspîndit, cunoscut sub numele de « das Leunalied ». Acest cîntec muncitoresc cu numeroase variante a fost răspîndit nu numai în Germania, ci și în Cehoslovacia, Austria și Țările de Jos. El s-a format pe baza unui cîntec soldățesc întîlnit încă din 1914 aproape în întreaga Europă (Franța, Rusia, Bosnia, Serbia, Italia), așa cum s-a întîmplat și în alte cazuri.

Același fenomen se întîlnește și în creația de cîntece a poporului bulgar. Numeroase cîntece muncitorești bulgare s-au cîntat pe melodiile unor cîntece ostășești. Ca exemplu, citățm cîteva dintre acestea: « Da se splotim » [Să ne unim] care se cîntă pe melodia unui vechi cîntec ostășesc intitulat « Bălgario, milo maiko! » [Bulgaria, mamă scumpă], « Zname se razviava » [Fîlfîie steagul], « S noști minah, mamo » [Am trecut, mamă, astă noapte] (Pesni na bălgarskoto rabotnicesko dvijenie. Sub redacția lui Nikolai Kaufman — Ed. Acad. bulgare de șt. Sofia, 1959, 593 p., p. 193, 225, 226). Deci acest fenomen este general, comun mai multor popoare.

4. Folosirea creației muzicale culte: fragmente din opere, romanțe, cîntece revoluționare străine. Astfel, pe baza melodiei din finalul operei lui Glinka « Ivan Susanin » apare un cîntec cu text nou intitulat « Slavă ». Poezia lui Nekrasov « Reflecții la intrarea principală » se cîntă pe muzica din prologul la opera « Lucreția Borgia » de Donizzetti. Nici acest procedeu nu este propriu numai cîntecelor ruse. Citățm un exemplu din aceeași culegere de « Cîntece ale mișcării muncitorești bulgare ». Poezia « Întemnițatul » (« Deschideți-mi temnița ») de M. I. Lermontov se cîntă în Bulgaria pe o melodie asemănătoare cu aria lui Germont din actul II al operei « Traviata » de G. Verdi (op. cit. p. 296).

Profesorul M. Druskin nu se limitează la enunțarea unor principii. El demonstrează valabilitatea tuturor afirmațiilor sale prin numeroase exemple pe care le analizează literar și muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe măsura dezvoltării mișcării de eliberare se formează tradiția folclorului revoluționar care cuprinde creațiile ce exprimă protestul spontan al maselor, pe de o parte, și lupta conștientă a revoluționarilor de profesie, pe de altă parte.

Fuzionarea acestor laturi ale tradiției cîntecului revoluționar are loc în momentul cînd se pun bazele luptei organizate a poporului sub conducerea Partidului Comunist, cînd socialismul științific se unește cu mișcarea muncitorească. Aceasta este etapa superioară a dezvoltării folclorului revoluționar rus înainte de Marele Octombrie.

Cîntecul revoluționar din perioada mișcării muncitorești de masă păstrează legătura cu cele mai bune tradiții ale vechiului cîntec revoluționar. Totodată cîntecul vechi se înnoiește, se îmbogățește, capătă sensuri noi.

Cîntecul de fabrică, așa numitul cîntec-jalobă, povestește despre oameni și evenimente reale. El este legat întotdeauna de un fapt concret petrecut în viața creatorilor de cîntece muncitorești, exprimă compasiunea pentru viața amară a muncitorimii și neputința de a evada din această situație. Printre cîntecele de acest fel se numără: « Blestemata noastră de uzină », « Iată, înaintează echipa minerilor », « Nu se aude sgomotul orașului » ș.a. Aceste cîntece cu un nivel de conștiință scăzut, demască totuși exploatarea maselor și oglindesc protestul lor spontan. Revoluționarii le-au folosit ca mijloc de propagandă, creînd pe baza lor cele mai bune cîntece din perioada mișcării muncitorești de masă, prin înlocuirea « jeluirii » cu elemente demascatoare și agitatorice.

Cîntecele revoluționare vechi, acelea în care predomină ideea jertfirii pentru binele patriei, din care nu lipsește o anumită doză de melodramă, se îmbogățesc cu sensuri noi și reflectă etapele de dezvoltare a conștiinței de clasă a muncitorului rus. Iată cum s-a schimbat un cîntec revoluționar rus în procesul circulației și cum se reflectă în el treapta calitativ nouă, superioară la care a ajuns muncitorul rus:

Același cîntec:

în perioada raznocinților	**în perioada mișcării muncitorești de masă**
Curaj, prieteni, nu vă pierdeți	*Curaj, tovarăși, înainte!*
Voioșia într-o luptă inegală!	*Ne vom căli sufletul în luptă.*
Chiar dacă ne vor arde	*Ne-au ținut îndelung în fiare.*
Chiar dacă ne vor închide,	*Ne-a chinuit procura.*
Noi vom birui toate încercările.	*Zilele negre au trecut,*
Suspină și greu oftează	*Ceasul răsplății a venit!*
Bietul nostru popor rus;	*Toți am ieșit din popor,*
El își întinde mîinile către noi,	*Sîntem copii ai familiei muncitoare*
Ne cere ajutor.	*Singuri ne vom face gloanțe,*
Clipa înnoirii va veni,	*Vom pune baionete la arme,*
Poporul ne va cînta un imn,	*Cu o mînă puternică vom înlătura*
Ne va pomeni de bine	*Pentru totdeauna asuprirea.*
Și va veni la mormîntul nostru.	*Și vom ridica deasupra pămîntului*
	Steagul roșu al muncii!..

Drumul parcurs de el este în linii mari următorul: a apărut în cea de a doua etapă a mișcării de eliberare din Rusia, capătă sensuri noi în perioada mișcării muncitorești de masă, trece granițele Rusiei și devine un cîntec de luptă a muncitorilor din alte țări.

În perioada mișcării muncitorești de masă procesul de creare a cîntecelor revoluționare a evoluat pe două planuri:

a) Cîntece legate de un eveniment politic concret (« Nagaika » și « Ca la secția a III-a » sînt referiri directe la ciocnirile care aveau loc între studenți și cazaci; « S-a întîmplat la Petersburg » este un rechizitoriu la adresa regimului polițienesc din Rusia țaristă; « Noi pașnic am stat în fața Palatului de iarnă » reflectă modul în care erau împrăștiate manifestațiile pașnice ale muncitorilor veniți să-și ceară drepturile lor legitime). Îndată ce își îndeplineau funcția agitatorică aceste cîntece intrau în procesul de dispariție sau constituiau o sursă pentru compunerea unor cîntece noi cu tematică asemănătoare, dar inspirate de alte evenimente concret-istorice.

b) Cîntece cu o tematică politică generală, care abundă în lozinci comuniste și sînt pătrunse de patos revoluționar. Aici se înscriu mai ales imnurile (imnuri în sensul larg al cuvîntului, adică cîntece de luptă) ca: « Internaționala », « Varșovianka », « Marseilleza muncito-

https://biblioteca-digitala.ro

reasca », « Steagul roșu », « Chinuit de grea robie » și marșul funebru « Voi jertfă căzut-ați în lupta cea grea ».

Cîntecele din folclorul altor popoare, care au intrat în repertoriul rus, prezintă un interes deosebit și pentru cercetătorii cîntecului revoluționar de la noi, deoarece aceste cîntece au avut o largă circulație și în țara noastră. Și poporul rus și poporul romîn au cunoscut și îndrăgit « Internaționala », « Varșovianka » ș.a.m.d., dar nici unul dintre cele două popoare nu și-a însușit aceste cîntece în mod mecanic, ci le-a prelucrat în sensul specificului folcloric național.

M. Druskin prezintă în lucrarea sa felul în care cîntecele revoluționare ale altor popoare au fost prelucrate de talentatul compozitor anonim — poporul — și în acest sens studiul profesorului Druskin nu poate fi decît un stimulent pentru cercetătorii noștri care se preocupă de problemele cîntecului muncitoresc.

După cum s-a arătat mai sus autorul consacră un capitol cîntecului revoluționar din perioada războiului civil. Autorul surprinde cu exactitate specificul acestei perioade și arată cum s-a manifestat acest specific în creația de cîntece a poporului rus.

În această perioadă sînt păstrate cele mai bune cîntece din perioadele precedente dar apar și altele noi, care se caracterizează prin conținutul lor socialist. Acum apar cîntece ostășești de front cu ritm de marș sau dans, cîntecele cavaleriștilor, nesimetrice ca ritm, care folosesc pe larg polifonia populară. Se continuă o veche tradiție: cîntecele sînt compuse imediat după un eveniment concret. Apar cîntece închinate faptelor de vitejie ale ostașilor roșii (« Vareag », « Pescărușul »), ale partizanilor (« Partizanskaia », « Arată-mi în Primorie un sat »); numeroase cîntece sînt închinate lui Budionnîi, Ceapaev, Șciors, conducători iubiți ai Armatei Roșii. Un loc însemnat îl ocupă cîntecele comsomoliștilor, pline de umor, de veselie, de energie și dragoste de viață.

În condițiile războiului civil dintr-un amestec eterogen de tendințe, genuri și mijloace de expresie, s-a desprins viguros cîntecul comunist, care reprezintă chintesența creației de cîntece revoluționare din epocile precedente și care stă la baza creației sovietice de cîntece.

Datorită temei abordate, precum și metodei întrebuințate, lucrarea prof. Druskin merită toată atenția folcloriștilor noștri.

M. TUDORAN

https://biblioteca-digitala.ro

RUMUNSKÉ LIDOVÉ PÍSNÉ [Cîntece populare romînești] Ed. de Stat pentru literatură, artă și muzică, Praga, 1959, 157 [—160] p.

Editura de stat pentru literatură, artă şi muzică din Praga a iniţiat publicarea unei colecţii intitulată « Cîntecele popoarelor ». Această iniţiativă exprimă interesul poporului ceh pentru cultura altor popoare constituind un îndemn de cunoaştere şi colaborare.

În cadrul acestei colecţii a apărut în 1959 volumul « Cîntece populare romîneşti ». Alegerea, îngrijirea şi prezentarea materialului se datoreşte cercetătoarei Adriana Sachelarie de la Institutul de folclor din Bucureşti, armonizarea melodiilor compozitorului Sabin V. Drăgoi, iar traducerea poetului Jan Vladislav. Faptul că antologia romînească ocupă locul al patrulea în colecţia amintită dovedeşte aprecierea deosebită de care se bucură folclorul nostru în Cehoslovacia. Însemnătatea acestei opere apare cu atît mai evident, dacă ne gîndim la faptul că ea este prima traducere de folclor romînesc în limba cehă şi prima antologie romînească în care sînt reprezentate diferitele genuri ale poeziei populare atît pe plan literar, cît şi muzical.

Culegerea are un caracter de popularizare bine definit, care se vădeşte atît în alegerea materialului cît şi în felul prezentării lui.

În alegerea materialului s-a ţinut seama ca toate genurile de cîntece populare să fie reprezentate şi în orice caz cele aflate în circulaţie. Bogăţia materialului prezentat se vădeşte din înseşi titlurile capitolelor alcătuitoare: cîntece lirice, doine, balade, cîntece legate de obiceiuri, cîntece noi şi melodii de dansuri populare. La rîndul lor, cîntecele lirice sînt grupate în cîntece sociale şi cîntece de dragoste, iar cîntecele rituale în cîntece de secetă şi de seceriş, cîntece de leagăn, cîntece de nuntă şi cîntece de înmormîntare. Capitolul ultim « dansuri şi instrumente populare » e împărţit, după criterii geografice; astfel, melodiile de dans sînt orînduite după regiunile de unde au fost culese: Muntenia, Oltenia, Transilvania şi Banat.

S-au ales în general exemple frumoase, poezii pline de sensibilitate vibrantă (Mărie, Mărie, p. 35, Rău mă doare inima, p. 26), strălucitoare şi vioaie (Dă-mi mîndruţo ochii tăi, p. 37), conţinînd imagini neaşteptate, proaspete şi viguroase (Sus pe malul înverzit, p. 28; Ia sculaţi, sculaţi, p. 69). În ce priveşte melodiile cîntecelor, s-a căutat alegerea acelora, care să asocieze calităţilor expresive o cît mai mare simplitate a liniei melodice în scopul de a permite o cît mai uşoară învăţare a lor. Acelaşi scop practic al volumului (cîntecele sînt accesibile prin forma lor, ele pot fi învăţate cu uşurinţă) explică faptul, aparent derutant, că volumul de faţă conţine doar două balade; sub aspect literar baladele noastre, prin bogăţia tematică, prin specificul realităţii sociale şi prin elementele de atmosferă, de culoare locală, pot interesa desigur în mare măsură publicul ceh — aceasta cu atît mai mult, cu cît poezia populară cehă nu cunoaşte balada sub acelaşi aspect cantitativ şi mai ales calitativ ca cea romînească.

Dacă ne gîndim însă la specificul melodic al baladei, bazat pe şiruri de recitative, la lungimea textului de cîntat, la dificultăţile interpretative, la faptul că balada, pentru a fi recitată, implică un anumit cadru, vom înţelege că exemplele din acest gen nu au fost date spre a putea fi învăţate, ci doar cu scop informativ, ceea ce explică slaba lor prezentare. Legată de această problemă am avea de ridicat o obiecţie: sîntem de părere că în locul baladei « Ilincuţa Şandrului », care prezintă un motiv de o circulaţie atît de vastă, putea fi ales alt exemplu, « Toma Alimoş », « Miul Cobiul », « Bujor », « Gruia lui Novac » sau chiar « Chira Chiralina » asemănătoare ca tematică cu « Ilincuţa Şandrului » dar mai bogată în privinţa desfăşurării dramatice a acţiunii, mai interesantă sub raportul atmosferii şi al cadrului.

Prezentarea cîntecelor în antologie are un caracter ştiinţific. Fiecărui cîntec îi este notată melodia şi textul. Melodia este indicată doar pentru prima strofă, arătîndu-se că este valabilă

https://biblioteca-digitala.ro

sub anumite rezerve și pentru celelalte strofe date. Cîntecele sînt prezentate atît în textul lor original cît și în traducere cehă, alăturate pe coloane paralele. La sfîrșitul fiecărui cîntec se menționează: locul unde a fost cules cîntecul respectiv, data culegerii, numele și vîrsta informatorului cît și numărul de înregistrare din arhiva Institutului de folclor. De asemenea, acolo unde este cazul, se dau informații precise privitoare la anumite realități istorico-sociale, folclorice sau etnografice, caracteristice spațiului folcloric romînesc. Această observație este valabilă în special pentru ultimul capitol « dansuri și instrumente populare », unde pentru fiecare dans se explică modul de desfășurare și aria lui de răspîndire. Explicații de proporții mai ample se dau la începutul fiecărui capitol; ele au un caracter mai general și se referă la trăsăturile esențiale ale grupului de cîntece la realitatea socială, la împrejurările în care se cîntă și la modul de interpretare. În aceste capitole introductive se insistă mai mult asupra laturii muzicale a cîntecelor, arătîndu-se în ce constă specificul diferitelor genuri ale melosului popular, legătura dintre muzică și o anumită zonă folclorică în sensul unității formulelor melodice și ritmice și în sfîrșit legătura dintre melodie și textul cîntecelor prezentate.

Un merit deosebit al antologiei este că, aproape toate cîntecele pe care le cuprinde sînt inedite; excepție fac cele cîteva luate din culegerile lui Béla Bartók și Gh. Cucu sau ale unor compozitori romîni contemporani ca Sabin V. Drăgoi și Tiberiu Brediceanu.

Cu această ocazie se popularizează și numele unora din cei mai de seamă culegători romîni de folclor sau se arată interesul compozitorului de renume mondial, Béla Bartók, pentru folclorul romînesc.

În alcătuirea acestui volum, după cum s-a arătat și mai sus, predomină punctul de vedere muzical. Atenția deosebită acordată laturii muzicale explică și clasificarea în grupe separate a cîntecelor și doinelor. De asemenea credem că o tendință oarecum arbitrară, în clasificare, se vădește în introducerea cîntecelor de leagăn în grupa cîntecelor rituale. Am fi fost de asemenea de părere ca volumul de față să conțină și cîteva din doinele noastre de haiducie; acestea, reflectînd un aspect social caracteristic popoarelor balcanice în general și celui romînesc în special, ar fi putut interesa publicul ceh, pentru care s-a alcătuit de fapt această antologie, cu atît mai mult cu cît poezia haiducească este inexistentă în folclorul ceh. În locul unor poezii de felul « Cîte păsări sînt vinite » puteau fi alese exemple, care să oglindească specificul tradiției noastre haiducești în toată complexitatea ei. Aceste cîteva lipsuri însă, neatingînd fondul antologiei, nu știrbesc nimic din calitățile reale relevate mai sus.

În privința traducerii textelor, după cum mărturisește însuși traducătorul în postfață, aceasta a fost îngreuiată de o serie de dificultăți izvorîte din deosebirile formale existente între poezia populară cehă și cea romînească. Lipsa unei construcții închegate în strofe precise, posibilitatea de variație ca numărului de silabe dintr-un vers, lipsa unei coeziuni perfecte între text și melodie în reprezentarea interpretului (cîntărețul popular scurtează textul unde ar trebui să repete sau repetă textul cîntînd melodia în continuare), toate acestea precum și încercarea de adaptare a elementelor specifice romînești la sensibilitatea poporului ceh, au constituit probleme complicate, pe care traducătorul a încercat să le rezolve în limitele care i-au fost posibile. Munca lui a fost cu atît mai grea cu cît nu a găsit în folclorul ceh forme care să corespundă poeziei noastre populare; aceasta pentru că poezia populară cehă se prezintă sub o formă oarecum fărîmițată și mai săracă în conținut. De aceea traducătorul, neaflînd în limba lui corespondențele respective necesare, a trebuit să le creeze el însuși în spiritul poeziei populare cehe, ceea ce a cerut un efort în plus, atît din partea traducătorului Jan Vladislav, cît și din partea autoarei antologiei, care a colaborat la traducere, explicînd specificul formelor mijloacelor de expresie ale poeziei populare romînești.

Traducerea este valoroasă prin fidelitatea cu care este respectat textul original, atât sub aspectul conținutului cît și al formei (respectarea numărului de silabe a versurilor pentru a coincide cu accentele ritmice ale melodiilor) și prin folosirea unor imagini frumoase, adecvate, pentru cazurile intraductibile.

Înfățișarea exterioară a cărții — pe un fond albastru intens se desprinde un motiv floral stilizat — este atrăgătoare, expresivă și de bun gust.

Putem spune că această culegere, însumînd un efort îndreptat inteligent și reprezentînd pe de-o parte folclorul romînesc, iar pe de altă parte un aspect al folcloristicii noastre, este o operă valoroasă, care merită să fie cunoscută, apreciată și răspîndită. Apariția ei într-o țară prietenă este o chezășie a interesului sincer pentru folclorul nostru.

VIORICA IONESCU-NIȘCOV

https://biblioteca-digitala.ro

Tiparul executat de Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Şerban Vodă, 133–135, Bucureşti-R.P.R.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Lei 15